Mus. Th.
3414

Mrs. Thos
3414.
Trumer.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Muſik

von

Vormals und Jetzt,

vom

Dieſſeits und Jenſeits.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Musik

von

Vormals und Jetzt,

vom

Diesseits und Jenseits.

Von

C. Trummer Dr.

Von allen Künsten hat nur die Musik
die Aussicht der Ewigkeit.
Delitzsch-Richers.

Frankfurt a. M.

Druck und Verlag von Heinrich Ludwig Brönner.

1856.

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Vorwort.

Von den vier folgenden Aufsätzen ist der Eine ausschließlich der Musik des Diesseits und des Jenseits in ihren gegenseitigen Verhältnissen gewidmet. Die drei Uebrigen beschäftigen sich mit dem sonstigen Titelinhalt. Was der Verfasser über den Gegenstand gedacht, und auch theilweise in zerstreuten Aufsätzen ausgesprochen hat, ist hier zusammengestellt, mit Benutzung äusserer Veranlassungen. Man lasse sich durch die Ueberschriften nicht abhalten, in den Inhalt einzudringen. Der Zweck des Schriftchens ist Verständigung und Belehrung über einen Stoff,

Digitized by Google

deſſen Intereſſe über die Gränzen der gewöhnlichen Tagesliteratur hinausreicht, und einen größeren Kreis von Leſern heranzuziehen pflegt, wenn er nicht zu theoretiſch und zu abſtract behandelt wird.

Wiesbaden im December 1855.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

I. Analekten und Paraphrasen zu Thibaut's Reinheit der Tonkunst 1

II. Musica Divina. 25

III. Die Musik des Diesseits und des Jenseits 61

IV. Johann Nikolaus Forkel 103

Digitized by Google

I.

Analekten und Paraphrasen

zu

Thibaut's Reinheit der Tonkunst.

Digitized by Google

Bayerische Staatsbibliothek München

Eine Zierde für die dritte, 1851 erschienene Ausgabe von Thibaut's Reinheit der Tonkunst ist das Vorwort des Ministerialraths Dr. K. Bähr, in dem er nicht blos im Allgemeinen hervorhebt, welche Anerkennung dieses „goldene Büchlein" des Pandektisten überall gefunden hat, sondern insbesondere zwei Uebelstände bezeichnet, gegen welche darin zum Theil mit Erfolg gekämpft ist.

Die Unkenntniß der älteren Meisterwerke, wie sie bei keiner anderen Kunst in einem so hohen Grade bestand, als Thibaut die Feder ergriff, hat freilich in vieler Beziehung abgenommen. Wir wollen nicht bei den Bestrebungen in fast allen Deutschen Städten verweilen, um in Vereinen aller Art die älteren und gediegenen Gesangsachen einzuüben, und so ihre Mitglieder damit bekannt zu machen. Aber besonderes verdienen die Leistungen des Berliner Domchors Auszeichnung, durch welche es möglich geworden ist, dem größeren Publikum für damals meist seit einem Jahrhundert und länger nicht gehörte Meisterwerke nicht blos Empfänglichkeit, sondern auch Begeisterung einzuflößen. Nur so erklärt sich auch die für die vorhergegangene dürre Zeit unglaubliche Thatsache, daß man auch Instrumentalsachen von Johann Sebastian Bach an musikalischen, leider mit einem Französischen Namen genannten

Digitized by Google

Abenden vor einem freilich sehr gewählten, aber doch zahlreichen Publikum hat wagen dürfen zu Gehör zu bringen, wozu freilich, um Anderer nicht zu gedenken, die Meisterschaft einer Clara Schumann und eines Joachims ebenfalls beigetragen hat. Oeffentliche Anerkennung verdienen in Hinsicht auf die Genießbarmachung der älteren Instrumental-Soli die Bemühungen von Mendelsohn, Liszt, Moscheles, David ꝛc.

Darum aber eben ist es sehr zu verwundern und zu bedauern, daß man noch im Jahre 1856 die Klage Bähr's zu wiederholen gezwungen ist, daß funfzehn Jahre nach dem Tode Thibaut's und dreizehn seit dem Druck des Katalogs, seine, mit so vieler Mühe und Aufwand angeschaffte auserlesene musikalische Bibliothek, eine Zierde und Urkunde Deutschen Eifers für die Kunst, noch immer nicht in einem wohlhabenden Musikfreunde oder Musikvereine ihren Käufer gefunden hat, ungeachtet sie gegen einen mit dem wirklichen Werth und den Anschaffungskosten in gar keinem Verhältnisse stehenden geringen Preis aus den Händen der Wittwe des Verewigten erworben werden könnte. Hier finden sich in 622 Nummern mit Partituren und fast durchgängig vielen ausgeschriebenen Stimmen über hundert der gediegensten Komponisten vom funfzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert vertreten. Aus der großen Zahl mögen hier hervorgehoben werden Josquin, Walther, Senfel, Goudimel, Orlando di Lasso, Palestrina, Gallus, Allegri, Bai, Scarlatti, Fux, Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Händel, Leo, Graun, Hasse, Pergolese, Homilius, Gluck, Jomelli, Hasse, Naumann, der neueren Klassiker nicht zu gedenken.

Ein besonderes Verdienst Thibaut's, auf welches schon der Titel seiner Schrift hinweist, bestand darin, einmal

Digitized by Google

wieder auf den sittlichen Charakter der Tonkunst aufmerksam gemacht zu haben. Die moderne Musik ist leider durch die „Männer des Tages, nach deren Erzeugnissen der Menge die Ohren jucken", „Donizetti, Diabelli, Mercadante, Bellini, Meyerbeer", besonders durch die Oper dahingekommen, „daß einerseits Nichtigkeit und Gemeinheit, andererseits krankhafte Leidenschaft, Unnatur und Verzerrung die höchste Stufe erreicht haben". Es darf und muß hinzugefügt werden, daß hier seither die Männer, welche in ihrer Anmaaßung ihre Compositionen gar zu gern als Musik der Zukunft bezeichnet hören, nichts gebessert haben. Manche Opern scheinen sogar erst durch politische oder sonstige unmusikalische Sympathien in gewissen Kreisen Anklang gefunden, und die dafür servile Presse gewonnen zu haben, wiewohl angesehene Stimmen sich gegen die Trivialität, den Instrumentenlärm, die Unsangbarkeit, den Farbenluxus erheben, unter denen die Melodienarmuth und die Häufung greller und crasser Harmonien mit oft wiederum ganz trivialen Modulationen verborgen werden. Ist es doch so weit gekommen, daß der unstreitig genialste moderne Italiänische Opern-Componist Rossini, dessen Genre in dieser Musikgattung bei seinen Landsleuten zahllose Nachahmer gefunden hat, und ihr Muster geworden ist, seitdem er in seinem Tell gezeigt hat, was er auch in gediegenen Erfindungen zu leisten vermag, nichts mehr zu Tage fördern will in seiner Entrüstung über die laue Aufnahme seines Meisterwerks, und daß somit der Schwan von Pesaro verstummt ist!

Bähr hat ferner einen Punkt angeregt, wo seine eigenen Worte, wenigstens theilweise, nicht oft genug eingeschärft werden können. „In der evangelischen Kirche fühlt man von Tag zu Tag mehr, daß der Gottesdienst an

Digitized by Google

Trockenheit und Nüchternheit leidet, daß die Predigt allein nicht genügt, und was uns vom Gesang übrig geblieben ist, nicht zu erbauen vermag. Wir wissen es aber schon von Luther und seinen Vorgängern, es steht keine Kunst dem christlichen Cultus so nahe und ist ihm so wesentlich, als die Tonkunst. Die in die Concertsäle und Opernhäuser geflüchtete Tonkunst muß wieder in ihre eigentliche Heimath, in die Kirche kommen. Wie aber in der Kirche musicirt, welche Art von Musik dort gehört werden muß, das ist neuerdings wohl nirgends geistvoller und entschiedener ausgesprochen, als in Thibaut's Schrift". Besonders den jüngeren Theologen sei daher die Musik zu ihren Berufstudien als die ihr ganzes Leben erfrischende und für die Praxis in vielfacher Hinsicht unentbehrliche Kunst dringend empfohlen. —

Es ist schlimm, daß unter den Musikern nur Wenige sich den gründlicheren Studien ihrer Kunst zuwenden. Die meisten Virtuosen erschöpfen Leben und Kraft bei einer einseitigen mechanischen Ausbildung ihrer Glieder. Selbst unter den Komponisten finden sich nicht Viele, welche sich mit der Geschichte ihrer Kunst gehörig bekannt gemacht, die klassischen Werke auch nur angesehen, oder gar emsig studirt hätten. Ehrenwerthe Ausnahmen giebt es freilich, aber sie gehören eben zu den Ausnahmen. Eine barbarische Unwissenheit ist hier Regel geworden. Es ist sogar unlängst ein theoretisches Buch über die Oper geschrieben worden, ohne eine genügende, geschweige denn gründliche Kenntniß der Geschichte, des Entwickelungsganges und der ästhetischen Rechtfertigung dieser Dichtungsart, in der die dramatische Poesie mit der Tonkunst sich vereinigt, so daß jene dieser dienstbar ist, eine musikalische Form annimmt, und mit der Einbuße ihrer Selbstständigkeit auf den ersten

Digitized by Google

Rang unter den Dichtungsarten verzichtet. Arteaga hat es zuerst am klarsten dargethan, wie sich das Singspiel, dramate musica, von den in Musik gesetzten dialogisirten Gedichten, den Melodramen, den Cantaten, und den Oratorien unterscheidet. Es muß in dem Wesen der Kunst und in der menschlichen Natur seine Bedingungen und Gränzen haben, wann die Sprache in einer Oper zu dem Recitativ, wann sie in den Gesang übergeht, wann einstimmiger, wann polyphonischer Gesang eintritt. Man kann es nur als einen groben Misgriff, als eine Versündigung an der Aesthetik betrachten, wenn man in neuerer Zeit den Dialog in den Opern selbst da, wo er vorgeschrieben war, gestrichen, oder gar ganz und gar auf Recitative reducirt hat, wodurch diese nicht blos unerträglich langweilig und weitschweifig werden, zumal bei der Unsitte der Unverständlichkeit der Sänger, sondern auch selbst da vorkommen, wo sie ganz unbehörig sind, wie bei trockenen, an sich affectlosen, gedehnten Erzählungen oder Berichten.

Wenn Voltaire damit Beifall gefunden hat, daß er sagte, l'opéra, la danse et le plaisir font de cent plaisirs un plaisir unique, so ist das in der That der trivialste Standpunkt, den man der Oper, der seriösen wie der komischen, anweisen kann. Kein gebildeter und denkender Besucher des Opernhauses wird es zu sagen wagen, daß er im Don Juan, der Zauberflöte, im Barbier von Sevilla oder matrimonio segretto nur Befriedigung epikuräischer oder gar cynischer Genußsucht suchte oder fände.

Es ist sehr charakteristisch, und erhebt auch auf einen ganz anderen hohen Standpunkt, wenn man Angelo Poliziano's Orpheus als Vorläufer des musikalischen Schauspiels und das Opferfest von Passali als das erste Melodram betrachten muß, und somit die Oper zuerst gegen das

Digitized by Google

Ende des sechszehnten Jahrhunderts aufkommen sieht, also zu einer Zeit, als sich die ernste Musik auch in Italien zu einer früher nie gekannten Erhabenheit entfaltete, wie wir das weiterhin genauer erörtern werden.

Thibaut's Aufsatz über den Choral enthält viel des ganz Vortrefflichen. Mit Recht eifert er mit den Besseren und Besten unserer Zeit gegen den Zustand, wie er sich noch immer in vielen protestantischen Kirchen findet. Die Protestanten bedürfen mehr wie Andere der Ermahnung, „wenn sie nicht am Ende dahin kommen sollen, daß die Kirche für sie blos der Ort ist, wo sie unter dem Titel der menschlichen Vernunft und Kunst fast nichts, als die nur zu oft sehr kleine Eigenthümlichkeit ihrer Vorsteher und Diener zu genießen haben". Viel besser steht es in Hinsicht auf den Kirchengesang in der Russisch-Griechischen Kirche, und man kann unbedingt unterschreiben, was Thibaut desfalls sagt. Wie fremdartig auch manchem Protestanten der dortige Gottesdienst vorkommen mag, in seinem musikalischen Theile ist er ungemein wirksam, und dringt dadurch ans Herz.

Wenn Thibaut seine Wünsche dahin kurz zusammenfaßt, daß er eine Sammlung der besten, kernhaften, kräftigen und begeisterten Choralmelodien wünscht: so muß hier auf eine solche Sammlung aufmerksam gemacht werden, welche schon wegen ihrer Entstehung denkwürdig ist, und unzähligen anderen vorgezogen zu werden verdient. Es ist dies das vor etwa zwanzig Jahren zu Basel bei C. F. Spittler erschienene Choralbuch. Es enthält nur 136 vierstimmige Melodien, während Johann Sebastian Bachs von dessen Sohne 1784 zu Leipzig bei J. G. J.

Digitized by Google

Breitkopf herausgegebene Sammlung 227 zählt. Die meisten und besten sind dem Verleger aus dem Nachlasse der bekannten Luise Reichardt anvertrauet, einer Tochter des zu Giebichenstein 1814 verstorbenen Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt, geboren 1788 zu Berlin, gestorben zu Hamburg 1826. Sie hatte in Verbindung mit dem 1829 in Hamburg verstorbenen Musiklehrer Clasing, dem Herausgeber mehrerer Händelscher Oratorien und fleissigen Componisten, in dem Sillemschen Hause eine Singakademie gestiftet, an der ihre besten, zum Theil sehr ausgezeichnete Schülerinnen und viele ausübende Musikfreunde Theil nahmen, und aus der später die noch blühende Akademie von Friedrich Wilhelm Grund hervorgegangen ist. Noch lebende Mitwirkende können bezeugen, wie die Ausarbeitung jener Choräle entstanden ist. Die erwähnte Sammlung von Johann Sebastian Bach bildete mit Recht die Grundlage, und die häufigen Wiederholungen an jenen regelmäßigen Uebungsabenden wurden von Luise Reichardt und Clasing unter Zuziehung anderer Berufener benutzt, um unter den köstlichen Bachschen die in allen Stimmen sangbarsten, in der Gesammtwirkung erbaulichsten, und dem Charakter der Choräle entsprechendsten Harmonien ausfindig zu machen. Wer an jenen unvergeßlichen Abenden Theil nahm, wird sich erinnern, mit welcher Zartheit, Andacht, Gewissenhaftigkeit und Anspruchlosigkeit dieses Werk getrieben wurde. Daraus ist die Arbeit hervorgegangen, welche mit einigen dort noch fehlenden Chorälen von bewährten Meistern Spittler der Welt mitgetheilt hat. Die oft unsangbaren Härten in der Bachschen Harmonisirung sind auf das Glücklichste überwunden, und es ist nur zu bedauern, daß damals von manchen Melodien, die erst in neuester Zeit durch die Ver-

Digitized by Google

dienſte von Kocher, C. v. Winterfeld und G. v. Tucher bekannt gewordenen urſprünglichen, oder wenigſtens ſangbareren und ſchwunghafteren Lesarten nicht benutzt werden konnten.

Treffend iſt auch, was Thibaut über die neueren Organiſten bemerkt. Als ſeltenere Erſcheinungen unter ihnen macht er namhaft C. G. Apel in Kiel, deſſen Schüler und Nachfolger an der dortigen St. Nicolaikirche noch lebt, Rink in Darmſtadt, Carl Gottlieb Umbreit († 1829), Vater des Heidelberger Theologen. Zu ihnen gehörte auch Johann Chriſtoph Weſtphal, Organiſt an der St. Nicolaikirche zu Hamburg († 1828). Sie ſind ſämmtlich aus der Schule des 1809 zu Erfurt verſtorbenen Johann Chriſtian Kittel hervorgegangen, eines Schülers von Johann Sebaſtian Bach und Verfaſſers des 1803 erſchienenen Schleswig-Holſteiniſchen Choralbuchs. Es iſt gewiß bemerkenswerth, daß, was unſere proteſtantiſche Kirche auch in dieſer Hinſicht noch unter den lebenden Organiſten Bedeutendes beſitzt, auf den unſterblichen Johann Sebaſtian Bach zurückgeführt werden kann.

Was Thibaut über den vierſtimmigen Gemeindegeſang erinnert, verdient Beherzigung. Es wäre aber zu wünſchen, damit das Beſſere nicht der Tod des Guten werde, man möchte vor der Hand ſeine Anſprüche noch nicht ſo weit ausdehnen, wiewohl ſich nicht bezweifeln läßt, daß, wenn Gemeinden muſikaliſch genug dazu ſind, wie das z. B. in Thüringen vorkommt, dergleichen ausführbar iſt. Viel wichtiger ſcheint es vor der Hand, den unerträglich ſchleppenden, durch Zwiſchenſpiele verunſtalteten, und daher auch gar nicht erbaulichen, nicht einmal die gewöhnliche Aufmerkſamkeit feſthaltenden Geſang, den die rationaliſtiſche Verflachung in die Kirchen eingeſchwärzt hat, zu

Digitized by Google

beseitigen, und durch ein rhythmisches Unisono zu ersetzen, wozu es freilich unerläßlich ist, die Gemeinden durch einen gewissenhafteren Singunterricht in unseren Volks- und Kirchenschulen allmälig heranzubilden und heranzugewöhnen. Der Gegenstand ist schon anderswo ausführlich und gründlich behandelt, und hier daher überflüssig, über diese Andeutungen hinauszugehen.

Was die Kirchenmusik ausser dem Choral betrifft, so ist es nützlich, in unserer Zeit daran zu erinnern, daß Gregor der Große durch die von ihm vielfach gestifteten Singschulen die höheren kirchlichen Compositionen in die Kirche eingeführt hat, „damit gleichsam die Engel dort sichtbar werden, und die Gemeinde in Andacht etwas vernehme, was sie selbst der Menge und der Schwäche wegen zu schaffen ausser Stande ist". Mehr als tausend Jahre hindurch geschah dafür alles Mögliche „in dem gebildetsten christlichen Staate". Thibaut beklagt, daß sich dies verloren hat, daß die Wenigsten sich jetzt noch mit der Frage beschäftigen, was der Kirche gebührt. Man kann hinzufügen, daß selbst von den Vorfahren desfalls gestiftete Einrichtungen von den Zeitgenossen vergessen, und die dazu angewiesenen Fonds anderweitig verwandt werden. Thibaut zeigt, was für Musik hier wieder vorgeführt werden soll, wo man gleichsam im Angesicht Gottes erscheint, um sich zu stärken, zu erbauen, anzubeten. Der Kirchenstil muß diesem Zweck entsprechen, sowohl in der Wahl der Zeiten als der Formen. Es ist selbst die Harmonie hier eine andere, als in der Oper und sonstigen profanen Musik. Grelle Farbentöne, krasse Uebergänge, seltsame Modulationen, welche sich ganz von der Familienver-

Digitized by Google

wandtſchaft der Tongeſchlechter losſagen, eignen ſich weder für die Melodie noch Harmonie, welche in der Kirche zum Gottesdienſt vernommen werden ſollen. Die Kirche ſoll überdies kein Concertſaal ſein. Wozu in dieſer Art Chriſten ihre Kirchen hergegeben haben, das würde man nicht von den Synagogen noch Moſcheen erlangen können.

Uebrigens dürfte von dem Kirchenſtil der Oratorienſtil nicht abgeſondert werden. Beide bilden den gemeinſchaftlichen Gegenſatz gegen den Opernſtil, wie andererſeits die Kammermuſik der Salonmuſik entgegenſteht. Das Edle kann und muß in allen dieſen verſchiedenen Formen gepflegt werden, und die Kunſt giebt ihr Weſen auf, wenn ſie ſich irgendwo von dem würdigen Ausdruck losſagt. Das hat eben der Kunſt den Verfall bereitet, daß Virtuoſen unſerer Zeit ſich zu Spaßmachern, Seiltänzern und Bären herabgewürdigt haben. So wenig als Schauſpieler und Sänger zu gemeinen Hiſtrionen hinunterſinken dürfen, ſo ſoll es auch der Muſiker nicht.

Was Thibaut über die völlige Vernachläſſigung der großen Kirchen-Componiſten des funfzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts ſagt, läßt ſich nicht mehr von der jetzigen Zeit behaupten. Nicht alle Geſangvereine ſtehen auf dem niedrigen Standpunkte, um es ſich nicht zur erſten Aufgabe zu ſtellen, die klaſſiſchen Werke jener großen Zeit den Zeitgenoſſen auf eine genießbare Weiſe vorzuführen, und rühmlich bekannt ſind die Geſellſchaften, welche es ſich zur Aufgabe gemacht haben, auch durch den Druck werthvolle Compoſitionen zu vervielfältigen, und für einen mäſſigen Preis auch dem weniger Bemittelten zugängig zu machen. Hier verbinden ſich der Aſſociationsgeiſt und die Preſſe zu einem ſchönen Bunde.

Was Thibaut zur Geſchichte des Kirchenſtils giebt,

Digitized by Google

kann durch neuere Forschungen ergänzt werden. Mit schönem Enthusiasmus vergleicht Thibaut Palestrina mit Homer, wiewohl er eben so gut auch der Pindar seiner Zeit genannt werden könnte.

In den letzten funfzig Jahren ist nach Thibaut der Kirchenstil fast ganz verloren gegangen, der Oratorienstil hat sich fast überall mit dem Opernstil amalgamirt, und der Opernstil ist oft in das Unreine, Tolle, Gemeine, Uebersspannte ausgeartet. Ausnahmen zählen hier nicht. Nicht Mozart und Joseph Haydn, noch weniger Beethoven und Cherubini würden ihren geistlichen Compositionen selbst den Werth beilegen, um den alten Klassikern im Oratorienstil an die Seite gestellt zu werden.

Was über die Anmaaßung der neueren Zeit vorkommt, welche meint, Riesenschritte in der Tonkunst gemacht zu haben, enthält viel Wahres. Man kann Thibaut auch darin beipflichten, daß in Händels Opern, den Erzeugnissen der kräftigen Jugendzeit unseres Landsmannes, in dessen höheres, sorgenvolles Alter seine Oratorien fallen, manche noch jetzt sehr sangbare Arie enthalten ist, und mit Vergnügen gehört wird. Oft genug ist es der neueren Zeit nachgerühmt worden, daß sie mit einer besonderen Vorliebe und mit Erfolg auf die Verbesserung und Benutzung der Blas-Instrumente ihre Thätigkeit gerichtet hat, freilich sehr auf Kosten des Geschmacks an dem Einfachen, Edlen, Erhabenen, Geistigen. Das wieder erwachende Studium der klassischen alten und niemals veraltenden Muster wird hoffentlich der Ausartung eine Wendung zum Besseren nachfolgen lassen, und die Musiker nicht mehr ihre Thätigkeit blos auf das Materielle und Aeusserliche beschränken, und nicht mehr für die alleinige Aufgabe ihres Lebens und Berufes die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, die

Digitized by Google

Erregung von Verwunderung halten, ſtatt des äſthetiſchen Gefühls, des gebildeten Geiſtes, der frommen, edlen Regungen ihrer Zuhörer ſich zu bemächtigen, und auf dieſe hinzuwirken.

In dem Aufſatze über Volkslieder, für welche Thibaut bekanntlich eine beſondere, vielleicht zu große Vorliebe hegte, wird zunächſt nur von den Volksweiſen geredet, die im Volke ſich behaupten und fortleben. Das Geſchichtliche über den Gegenſtand konnte nur unbedeutend ſein. Selbſt über die Melodien der Troubadours, Meiſter- und Minneſänger werden wir erſt von den neueſten Nachforſchungen einiger geſchichtlicher Vereine weitere Aufſchlüſſe erwarten können. Wer ſich aber dennoch an die muſikaliſche Bearbeitung der altdeutſchen Sagen wagt, hüte ſich davor, den reinen und edlen Zauber derſelben, wie das vermuthlich aus Unkunde geſchehen iſt, zu verwiſchen, und ſtelle ſich die freilich ſchwierige Aufgabe, ſo weit es bereits geſchichtlich ermittelt iſt, ihre poetiſchen Eigenthümlichkeiten vorzuführen.

Wenn Thibaut von Bildung durch Muſter handelt, ſo ſind hier natürlich klaſſiſche muſikaliſche gemeint. Wie auch die Menſchen im Ganzen verbildet, und durch eine falſche Cultur eingeengt ſein mögen, ſo wird man doch in der Regel finden, daß das Studium und das häufige Anhören guter Muſik am Ende zur Erkenntniß und Geſchmacksverbeſſerung führt. Man kann ſich hier auf das Beiſpiel einer großen Stadt berufen, wo die Zeit noch ſehr wohl erinnerlich iſt, da man es nicht wagen durfte, eine

Digitized by Google

ganze Symphonie, nicht einmal von Beethoven, dem unruhigen Publikum anzubieten. Es trat darauf ein Verein zusammen, der es sich zum Ziel setzte, in der Regel nur Symphonien unzerstückelt, aber freilich, soweit es die vorhandenen Kräfte ohne eine eingeschulte Kapelle gestatteten, sorgfältig einstudirt unter der Leitung eines begeisterten und begeisternden Dirigenten vorzuführen, und es ist jetzt Ton oder Mode geworden, diese Concerte zu besuchen, der frühere Unfug ist längst vergessen, und man bemüht sich von allen Seiten, die Symphonien von Beethoven, sowie sonstige gediegene Orchestercompositionen vollständig anhören zu können.

Ueber das Haschen nach verkehrten, kunstwidrigen, geschmacklosen Effekten, so wie über die Verderbniß des Modegeschmacks in dieser Beziehung sagt Thibaut viel Wahres. Es gibt manches Theaterpublikum, welches nur dann in einen Beifallsturm ausbricht, wenn der Sänger in ein Gebrüll übergeht, oder durch Geschrei zu ersetzen sucht, was er mit seinen wirklichen Stimmmitteln nicht erreichen kann, und dies Publikum bleibt andrerseits unbeweglich bei einer kunstgerechten, an das Gefühl, ans Herz gehenden Cantilene. Die Theater-Recensenten, die Kritiker der öffentlichen Concerte tragen übrigens davon auch einen Theil der Schuld. Es findet sich nicht immer bei ihnen die Resignation und Gewissenhaftigkeit, die sie der wahren Kunst schuldig sind, die Unpartheilichkeit, welche sie für alle Nebenrücksichten unempfänglich macht, um nur Das zu loben, was wirklich Lob verdient.

Treffend wird der älteren Kirchenmusik, besonders den Miserere von Allegri und Bai, die bekanntlich in der

Digitized by Google

Sixtinischen Kapelle zu den Hauptstücken der Charwoche gehören, nachgerühmt, daß sie nicht in einer nervenreizenden Mannichfaltigkeit des Rhythmus und nicht in der Ueberladung der Harmonie mit dissonirenden Akkorden den Effect suchen, der nichts desto weniger gewaltig auf jeden Zuhörer eindringt, und ihn zu früher bei Musiken nicht gekannten Stimmungen erhebt.

Von der Instrumentirung wird hauptsächlich in Beziehung auf Kirchenmusik gehandelt. Es ist nicht zu bestreiten, daß die menschliche Stimme schöner wirkt, als irgend ein Instrument, und daß zwölf fähige Choristen in der Kirche funfzig Instrumentisten niedersingen. Die Vorberechtigung des Gesangs, wie Proske das nennt, hat in der Kirche zu gelten, die Instrumentalbegleitung darf nur zur Verherrlichung und höheren Wirkung der erhabenen musikalischen Gedanken beitragen, sie muß die profanen Beimischungen durchaus vermeiden, Andacht und Erbauung das alleinige Ziel des Zusammenwirkens der Instrumentalmassen sein. Das Princip läßt sich übrigens im Wesentlichen ebenfalls auf die Oper anwenden. Auch hier mögen die Componisten und Dirigenten es nicht aus der Acht lassen, daß der Gesang die Hauptsache, das Orchester ihm durchaus untergeordnet ist, unter den Instrumenten aber in der Regel das Streichquartett als die Seele des Orchesters, vor Allem aber der Baß vorherrschen muß. Wenn einige Componisten die Regel umkehren, und die Metall- und Blas-Instrumente oder gar Trommeln und Pauken durchgängig hervortreten lassen; wenn sogar Dirigenten durch stärkere Besetzung des übrigen Orchesters die Schwäche des Streichquartetts zu verstecken suchen,

Digitized by Google

ſo ſind das beklagenswerthe Verirrungen. Leider dient faſt das Meiſte, was in den jetzigen Opern geſchrieben wird, um den Geſang zu unterſtützen, nur zu ſeiner Verhüllung, und Sänger und Sängerinnen werden gezwungen, ihre Stimmen ſo über alle Gebühr anzuſtrengen, daß die beſten Stimmen frühzeitig ſich ausſingen, und oft ſchon im jugendlichen Alter abſchwächen. Es iſt gewiß, daß dieſem Unfug Maaß und Ziel geſetzt werden muß. Die Componiſten des modernen Schlages trifft übrigens nicht blos bei Opern, ſondern auch bei Liedern derſelbe Vorwurf, wo oft Ritornell und Accompagnement wider allen richtigen Geſchmack die Hauptſache ſind, und der ſchöne, einfache Gefühlsausdruck durch aufgedunſene Effekthaſcherei zu Grunde gerichtet wird. Möchten die jungen, aufkeimenden Talente, die die Kraft in ſich fühlen, hier den verdorbenen Zeitgeſchmack in ſeine rechten Gränzen zurückzuführen, es ſich zur Lebensaufgabe ſtellen, dem Geſang, der menſchlichen Stimme den ausſchließlichen Thron wiederzuerobern, und, was damit zuſammenhängt, in der Oper das Streichquartett wieder in ſein unveräuſſerliches Recht einzuſetzen! Es iſt wahr, in der geſchickten und berechneten Verknüpfung der übrigen Inſtrumente liegt oft ein mächtiger Zauber, man möchte faſt ſagen, eine dämoniſche Wirkung auf das Auditorium. Allein es iſt ſchon jetzt bei manchen hierin ſich auszeichnenden Compoſitionen unverkennbar, daß durch allen Ohrenkitzel hindurch ſelbſt Monotonie in den beſtändig wiederkehrenden, gleichförmigen Zuſammengruppirungen der an ſich ſeelenloſen Inſtrumente ſich geltend macht, und Laien ſelbſt trotz allen Spektakels und Blendwerks ſich nach der Innigkeit und äſthetiſchen Gediegenheit des durch die Streichinſtrumente genügend vertretenen vierſtimmigen Satzes zurückſehnen. Es

Digitized by Google

läßt sich selbst Mozart nachweisen, daß er durch seine Instrumentirung Händels Oratorien Abbruch gethan hat, und was ist die Mozartsche Instrumentation gegen die moderne Janitscharenmusik, wo man mit Posaunen, Bombardons und Pauken zu ersetzen meint, was an Gedanken und Gefühlen fehlt!

Es folgt ein Aufsatz über die genaue Vergleichung der Werke großer Meister, in dessen Eingange darüber Klage geführt wird, daß jetzt Alles auf Fingerfertigkeit abgesehen sei, auf unnatürliche Zumuthungen an Instrumente und Vocalstimmen. Es wird das Studium der Muster in den Partituren, im Nachsingen der einzelnen Stimmen, in der gehörigen Unterscheidung unter den Werken der Meister selbst zur Pflicht gemacht, da der menschlichen Natur nach auch ihnen nicht Alles gleich gelingen kann. Auch hier gilt es, sich nicht blos durch Namen bestechen zu lassen. Wenn Thibaut hier besonders ausser Orlando di Lasso und Lotti alle Werke von Händel, den er den Shakspeare der Musik nennt, dessen Oratorien, Cantaten, ja vierzig bis funfzig Opern ꝛc. ohne Ausnahme rühmt und empfiehlt, wiewohl er Messias und Samson über alles Lob erhaben nennt: so dürfte auch an diese Kritik der Maaßstab jenes von Thibaut selbst aufgestellten Princips angelegt werden müssen. Man möchte wenigstens bei genauerer Bekanntschaft mit allen Händelschen Compositionen auch hier eine nüchterne Unterscheidung nicht ungeeignet halten. Thibaut würde vielleicht die Oratorien und Messen Johann Sebastian Bachs höher gestellt haben, wenn er sie alle schon gekannt hätte, namentlich die Passionsmusiken nach den vier Evangelisten, in denen der Meister seiner würdig die große, fast übermenschliche Aufgabe zu lösen sich bestrebte, die Auffas-

Digitized by Google

sung desselben Grundstoffes in den Eigenthümlichkeiten seiner Behandlung bei den vier Evangelisten musikalisch wiederzugeben. Will man einmal von einer Musik der Zukunft reden, hier ist sie! Hier ist Bach noch unerreicht, und vielleicht auch selbst von unserer Zeit noch nicht gehörig verstanden. Der Flug seines Genius erhob ihn gewiß weit über seine Zeit, welche bekanntlich dem Nationalismus und der Freigeisterei, Beide in ihren schlimmsten Bedeutungen, in die Hände gerieth, und in die Hände arbeitete.

Richtig ist, was über Vielseitigkeit gesagt wird. Man erhebe nicht den einen wahrhaften Meister über den andern, studire und genieße Mozart wie Händel, Marcello ebenso unpartheiisch wie Bach, der Lebenden nicht zu gedenken. Palestrina hätte so wenig Mozarts Don Juan schaffen können, wie Homer den Hamlet. Mozart wäre aber auch nicht im Stande gewesen, die Missa Papae Marcelli, das hohe Lied Salomonis, das achtfache Magnificat und die Responsorien von Palestrina zu componiren. Marcello's Psalmen werden mit Recht gerühmt, und wer sie kennt, begreift wohl, daß die Italiäner Marcello ihren musikalischen Pindar nannten, bezweifelt aber nicht, was geschehen ist, daß man lieber Haydn's Jahrzeiten aufführt, statt dieser Psalmen.

Man lasse sich auch nicht durch eine misverstandene Nationalität oder gar durch Lokalansichten zur Einseitigkeit hinreissen. Die Kunst muß uns höher stehen, als irgend ein Volk, und selbst als unser Volk. Die Italiänische klassische Musik ist oft milder, feiner, gewandter und engelreiner, als die Deutsche. Selbst an Kraft geben einzelne Italiänische Meister den Deutschen nichts nach. Durante

Digitized by Google

iſt oft viel weicher als Händel, ſein Pſalm Dixit Dominus ſteht an Kraft würdig neben Händels Hundertſtem Pſalm. Händel ahmte in dieſem Pſalm dem Scarlatti nach, wie Graun in ſeinem Tod Jeſu dem Durante.

Hinſichtlich der Verdorbenheit der Texte wird darauf nicht blos aufmerkſam gemacht, welcher Unſinn oft den Opern untergelegt wird, wenn ſie nach Deutſchland verpflanzt werden, ſondern auch darauf, daß ſelbſt Klopſtock das Stabat mater von Pergoleſe auf eine ungeeignete Weiſe verdeutſcht hat, daß der Text zu des genialen van Beethovens Chriſtus am Oelberge bombaſtiſch und ſüßlich iſt, Mozarts Misericordias Domini eine unbrauchbare Ueberſetzung erlebt hat. Es iſt ſchlimm, daß man auch andern Klaſſikern dergleichen Misgriffe nachſagen kann. So namentlich der Paſſionsmuſik von Bach zum Matthäus.

Viel Beherzigungswerthes findet ſich über Singvereine, wie es ſich von einem Manne erwarten läßt, der mit einem ſeltenen Eifer einen zufällig ins Leben gekommenen derartigen Verein Jahre lang geleitet hat. Es kommt hier allerdings nicht blos auf den Director, ſondern auch auf die Mitglieder an. Sie müſſen beiderſeits mit derſelben Energie, Ausdauer und Reſignation ihr Werk treiben, ohne welche gemeinſchaftliche Unternehmungen für klaſſiſche Muſik nicht gelingen können. Pünktliches Zuſammenkommen, unermüdliches Aufmerken der einzelnen Stimmen auf die Uebungen der Uebrigen, ein tüchtiger Dirigent, der durch ſeinen eigenen Geſang im Stande iſt, den Mitgliedern deutlich zu machen, wie geſungen werden muß, Ausdauer und Geduld im Einüben der einzelnen Werke bei angemeſſener Abwechſelung ꝛc. Aber auch an eine gute

Digitized by Google

Gewohnheit möge erinnert werden, welche jetzt öfter vermißt wird, als früher. Solche Vereine sollten niemals ihre Uebungen ohne die andächtige Anstimmung eines Chorals beginnen, durch den sie gleichsam ihre Stimmen einsetzen, und zugleich ihre Seelenstimmung auf ein zwar recht fröhliches und schönes, aber auch sehr ernstes und feierliches Treiben vorbereiten. Sie müssen es inne werden, daß diese Beschäftigung die Mitglieder über ihr mühsames Alltagsleben und ihre trivialen oder doch gleichförmigen Berufsbeschäftigungen hinweg in die schöne Welt der Töne versetzen sollen, aufgeschlossen nur Denen, welchen es mit der Musik und dem Gesange ein heiliger Ernst ist.

Von dem Dirigenten bemerkt Proske mit Recht, daß er ausser der Kenntniß des Contrapunktes und der größten Fertigkeit im Lesen von Partituren die Kirchentonarten, den harmonischen Bau der alten Kirchencompositionen, die charakteristischen Unterscheidungen und Darstellungsweisen in Hinsicht auf die älteren und neueren Meisterwerke, überhaupt diese Werke nach allen Richtungen hin und in ihrem ganzen Wesen, in ihrer wahren Tiefe studire.

Man sollte in solchen Vereinen ferner gegen einander darin unerbittlich sein, daß man niemals Unbefähigte aufnimmt, vor dem Zutritt einen Jeden einer gehörigen Prüfung unterwirft, und selbst die Aufgenommenen nur dann zu den Uebungen und Aufführungen zuläßt, wenn sie sich gehörig und regelmäßig einfinden, und den Besuch als eine gegenseitige Pflicht betrachten, von der nicht Gesellschaften, Theater ꝛc. oder sonstige Abhaltungen ausser Krankheit dispensiren dürfen. Man stelle fest und entschieden den Grundsatz auf, lieber nur Wenige, aber Tüchtige und Emsige, als Massen ohne Geschick und Ausdauer.

Digitized by Google

Was die wenigen Brauchbaren leisten könnten, wird durch die Uebrigen zu Grunde gerichtet, welche nicht treffen können, oder nicht präcis und sicher einfallen. Auch beobachte man in der Aufstellung eine regelmäßige Reihfolge, damit die einzelnen Stimmen sich an einander gewöhnen.

Möchten die Theilnehmer solcher Vereine es nie vergessen, was man in früheren Zeiten an sie für Ansprüche gemacht hat. Der Ausdruck cantus super librum wird wohl noch nicht ganz vergessen sein, welcher eigends dafür erfunden war, daß die Sänger genug Uebung hatten, um prima vista die einfach im Buche aufgezeichnete Melodie mehrstimmig zu singen, und sonst zu contrapunktiren. Auch die s. g. dynamische Semiotik, die Bezeichnung der Stärke und Schwäche, des Anschwellens und Abnehmens des Tons, war früher ungebräuchlich oder selten angewandt, und der Misbrauch damit in unserer Zeit unläugbar, wodurch der freie und lebensfrische Vortrag des Vereins gewiß nur Einbuße leidet, falls die genügenden Fähigkeiten zusammenwirken. Man hat neuerdings dieses Gängeln, diesen Mechanismus, womit die gedankenlosesten Musikalien ausstaffirt werden, eine raffinirte Leerheit genannt, und man muß bekennen, daß die Anhäufung von Zeichen, Notizen und Figuren über und unter den Noten zu Manier und Affectation führt. Allein freilich sind moderne Sänger und Spieler an dieses Gängelband so sehr gewöhnt worden, daß sie vielleicht wähnen, es gar nicht mehr entbehren zu können, und für einen nothwendigen Apparat halten. Ist es aber wahr, was unlängst gesagt wurde, daß in der Musik ein köstliches pädagogisches Moment liegt, wenn der Componist nur Umrisse, Skizzen, Andeutungen giebt, um Spieler und Sänger zu produktiver

Digitized by Google

Thätigkeit zu zwingen: so fällt das ganze Gewicht auf die Begeisterung und das Leben des Dirigenten, der in den fraglichen Vereinen die Sänger heranbilden, und aus ihnen diese Produktivität zu entwickeln verstehen oder lernen muß.

Eine Erinnerung Thibauts kann man sich in so weit aneignen, daß es nicht rathsam scheint, an einem Uebungsabend sich auf das Einstudiren eines ganzen Oratoriums zu beschränken. Abwechselung ist aus mancherlei Gründen zu empfehlen, eklektisch zu Werke gehen bewahrt jedenfalls vor Ermüdung, belebt den Eifer, nützt der Vielseitigkeit des Vortrags, und lehrt übersichtlicher die jedem Meister eigenthümliche Stimmführung.

Was das Einüben der einzelnen Stimmen betrifft, da, wo es nicht vermieden werden kann, so läßt es sich nicht billigen, daß dies ausschließlich am Klavier geschieht. Wie es bei Italiänern so oft vorkommt, oder doch sonst vorkam, so empfiehlt sich die Geige besonders dazu, um den einzelnen Stimmen Vortrag und Tragen des Tons beizubringen, und dem Detoniren vorzubeugen. Vielleicht eignet sich auch ein Positiv oder eine Physharmonica dazu. Auch hat man das Einüben in einer höheren Tonlage hin und wieder gerathen, um das Detoniren zu verhindern, allein diese Methode hat ihre großen Bedenken, namentlich wegen der charakteristischen Färbung einer jeden Tonart.

Was aber die Aufführungen eingeübter Compositionen in solchen Vereinen vor Zuhörern betrifft, so wird man sie doch des Widerspruchs ungeachtet beibehalten müssen. Sie tragen ebenfalls dazu bei, den Eifer zu beleben, zeigen Werke in ihrem Zusammenhange und ihrer Vollständigkeit, und ermuntern auch die übrigen, nicht musikalischen Familienangehörigen, solche Uebungsvereine zu befördern. Es

Digitized by Google

verſteht ſich, daß bei Privatvereinen zunächſt nur ſolche Aufführungen hier gemeint ſind, durch welche die Oeffentlichkeit ausgeſchloſſen iſt, damit der Verein nicht aus ſeinem beſcheidenen Wirkungskreiſe zu früh herausgeriſſen werde, da er ſich doch zunächſt immer auf die Kunſt ſelbſt, und nicht auf Gunſt und Beifall richten ſoll.

Digitized by Google

II.

Musica divina.

Digitized by Google

In Regensburg erscheint im Verlage von Friedrich Pustet seit 1853 eine Sammlung von geistlichen Compositionen für den Kirchendienst des ganzen Jahres in der Römisch-katholischen Kirche, unter dem Titel: Musica divina. Dies Werk, welches mit vierstimmigen Sachen den Anfang gemacht hat, ist allen besseren Musikvereinen, auch der anderen christlichen Kirchen und ihrer Mitglieder unentbehrlich. Der Herausgeber Canonicus Dr. Carl Proske, giebt hier aus seltenen, alten Drucken und zum Theil auch aus noch ungedruckten Originalhandschriften, zur heutigen Aufführung eingerichtete Partituren (die einzelnen ausgeschriebenen Stimmen sind abgesondert zu haben), um den ächt kirchlichen mehrstimmigen Gesang neu zu beleben, und der Verleger hat ersichtlich das Unternehmen in Papier und Druck würdig ausgestattet, auch den Preis so gestellt, daß er für nicht ganz unbemittelte Freunde der Kirchenmusik nicht unerschwinglich erscheint. Das Unternehmen ist dem Bischof von Regensburg, von Riedel, zugeeignet.

Ist nun freilich diese Sammlung zunächst katholischen Kirchenzwecken zugewandt, so verdient sie dennoch auch in nicht katholischen Gemeinden Verbreitung, da sie die Regeneration des heiligen, erbaulichen, ächten Kirchengesangs

befördern ſoll. In dieſem Punkte begegnen ſich alle kirchlich geſinnte Chriſten, und da giebt es keine confeſſionelle Trennung. Es wird ein Jeder von ihnen ſich aneignen müſſen, was der Proſpect beſagt, daß, und zwar nicht blos die Kirche, oder etwa dieſe oder jene Confeſſion, ſondern ohne Unterſchied ein jeder Chriſt, dem es mit ſeinem Glauben ein wirklicher Ernſt iſt, das Recht und die Pflicht habe, die Reinheit der Kirchenmuſik aufrecht zu erhalten, der profanen Zeitrichtung, welche ſich, zunächſt in Frankreich, allein leider auch in vielen Gegenden unſeres Vaterlandes in die Kirche ſelbſt hineingedrängt hat, keinerlei Nachgiebigkeit zu beweiſen, und die Ueberzeugung mit Entſchiedenheit zu vertreten, daß es auch in der Muſik eine Wahrheit und Schönheit giebt, welche über jedem Wechſel der Zeit und des Zeitgeiſtes erhaben bleibt. Wer von ſolchen beſſeren Geſinnungen beſeelt iſt, ſollte dazu beitragen, daß insbeſondere der Gregorianiſche Choral in ſeiner contrapunktiſchen Mehrſtimmigkeit, daß überhaupt die alte klaſſiſche Kirchenmuſik rein und genügend ausgebildet und geübt werde. Was zu dieſem Zwecke der Biſchof, dem das Werk zugeeignet iſt, geleiſtet hat, verdient nach Allem, was man erfährt, auch über die Gränzen der katholiſchen Kirche hinaus Anerkennung. Es wäre zu wünſchen, daß auch evangeliſche Geiſtliche namhaft gemacht werden könnten, denen derſelbe Ruhm gebührte.

Wiewohl der allgemeine Plan der vorliegenden Sammlung dahin geht, einen Vorrath derjenigen älteren Geſangsmuſik, welche nicht etwa die Ueberwindung künſtleriſcher Schwierigkeiten zum Gegenſtande hat, ſondern erfahrungsgemäß Erbauung und Erhebung bewirkt, zu veröffentlichen: ſo ſcheint ſie ſich vor der Hand auf die vom Schluſſe des funfzehnten Jahrhunderts, durch das ganze ſechszehnte

Digitized by Google

bis zum Anfang des siebzehnten in hoher Begeisterung geschaffenen, freilich auch schon unermeßlichen Kunstschätze beschränken zu sollen. Der Herausgeber ist dazu durch ein 25jähriges ununterbrochenes Wirken und Forschen ganz besonders befähigt, er benutzt die ansehnlichsten Central- und Privatbibliotheken in Deutschland, so wie die Bibliotheken und Kunstarchive von Rom und dem übrigen Italien. Er besitzt selbst eine der vollständigsten Sammlungen von Incunabeln, andern alten Drucken und Handschriften. Die Werke der Begründer der Kunstschulen des funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts und aller ihnen sich zunächst anschließenden größeren Meister sind in einer an Vollständigkeit gränzenden Anzahl von Partituren in dieser Privatsammlung gesammelt und geordnet, von den Heroen jener Zeit aber, Josquin, Isaak, Senfel, Palestrina, Lasso, Fel. Averio, Haßler, Gallus, Andr. und Joh. Gabrieli und mehreren Anderen sind die Werke insgesammt vorräthig. In so fern der Verfasser sich die Liturgie seiner Kirche zum Hauptzweck vorsetzte, versteht es sich von selbst, daß er die „besten, edelsten und erhebendsten" Compositionen herausgeben muß, welche sich aus jenen Jahrhunderten vorfinden.

Aus der 70 Folioseiten langen Vorrede und dem kürzlich erschienenen 54 Seiten langen Nachtrage verlohnt es sich der Mühe, einige literarische Notizen hier hervorzuheben. Allein von Palestrina sind noch vorhanden dreizehn gedruckte Bücher von Messen, deren jedes mehrere Nummern enthält, dazu eine beträchtliche Anzahl von Messen im Manuscript, ferner die Hymnen für das ganze Kirchenjahr, die Offertorien für alle Sonn- und Festtage, mehrere Bücher von Motetten, mehrere Hundert enthaltend, ganze Sammlungen von Lamentationen, Magnificat, Litaneien ꝛc.

Digitized by Google

Von dem eben so produktiven Orlando di Lasso wird des nach des Meisters Tode zu München 1604 in Folio erschienenen magnum opus musicum erwähnt, welches 516 selbstständige Compositionen, größtentheils im Motettenstil, für 2 bis 12 Stimmen enthält, und dessen 1619 zu München von Rudolph di Lasso herausgegebene Hundert Magnificat für 4 bis 10 Stimmen. Aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts sind die Werke von Josquin hervorzuheben, um dessen Namen sich die Petruceischen Incunabeln und die Ausgaben vieler der ältesten Musik-Druckereien Deutschlands, Italiens, der Niederlande und Frankreichs bewegen. In drei Quartbänden erschien 1555 in Nürnberg unter dem Titel einer wahrhaft himmlischen Musik eine Sammlung von Heinrich Isaac, „dem Deutschen Orpheus", des Kaisers Maximilian I. Symphonista Regius. Von Luthers Lieblingscomponisten, Ludwig Senfel, † um 1555 zu München, befinden sich auf der Königl. Bibliothek in München viele Werke. Ebenfalls viele Motetten von Hadrian Willaert, dem Niederländer, Stifter der Venetianischen Schule, aus der de Rore, Zarlino Porta und andere nicht weniger ausgezeichnete Meister hervorgegangen sind. Ferner von einem anderen Niederländer, Clemens non Papa, Kapellmeister von Kaiser Carl V., Messen und Hymnen. Die geistlichen Gesänge für vier und mehr Stimmen von Leonard Paminger füllen vier große Quartbände Nürnberg 1573—1580. Diesem auf dem Titel musicus clarissimus genannten Meister wird ein unerhörter Fleiß nachgerühmt. Nirgends findet sich die Harmonisirung der Psalmen in einer größeren Vollständigkeit durchgeführt.

Es folgen drei Zeitgenossen von Palestrina und Lasso. Zuerst der Spanier Tomasso Lodovico da Vittoria, von

Digitized by Google

dem erschienen sind zahlreiche Messen in zwei großen Folianten, ferner u. A. Hymnen für das ganze Kirchenjahr, Motetten für alle Festtage des Jahres, die ganze Liturgie der heiligen Woche, in tiefen, ergreifenden Harmonien. Costanzo Porta aus Cremona, von dem ausser einer grossen Sammlung von Messen, fünf Büchern Motetten und vielen anderen Compositionen eine Collection von fünfstimmigen Messen für alle Sonn- und Heiligentage in zwei Quartbänden Venedig 1588, als ein nicht blos contrapunktisches, sondern auch kirchliches Meisterwerk für alle Zeiten gerühmt wird. Porta war ein Schüler des Niederländers Willaert, und starb 1601 als Kapellmeister zu Loretto. Endlich der deutsche Jacobus Gallus oder Handl. Von ihm sind ausser vielen anderen Werken vier Quartanten Gesangsachen für 4, 5, 6, 8 und mehr Stimmen vorhanden, und werden dem großen Musikwerke von Lasso an die Seite gestellt.

Ausserdem gibt es eine unerschöpfliche Fülle von musikalischen Sammlungen verschiedener Meister des sechszehnten Jahrhunderts für Kirchengesang. Insbesondere werden die Sammlungen solcher Kunstschätze ausgezeichnet von Pietro Giovanelli aus Bergamo, mit dem Beinamen de Gandino, wahrscheinlich um ihn von dem Kapellmeister gleichen Namens mit dem Beinamen da Velletri, dem Nachfolger Palestrinas in Rom, zu unterscheiden. Das typographische Prachtwerk erschien 1568 in fünf großen Quartanten, und enthält lauter bisher ungedruckte Tonstücke, insbesondere Motetten. Giovanelli hat dieses Werk für eigene Kosten drucken lassen, und erinnert daran, daß auch damals die werthvollsten Arbeiten eben solche Schwierigkeiten fanden, wie jetzt, wo man es weiß, daß von den bedeutendsten Componisten unserer Zeit nicht wenige ihre

Digitized by Google

ersten Werke haben für eigene Rechnung stechen lassen müssen, um sie in das Publikum zu bringen. Mit rühmlichen Ausnahmen fehlt und fehlte es zu allen Zeiten den meisten Verlegern an der Energie, die dazu erforderlich ist, um den Verlag wirklicher Meisterwerke, insbesondere von jungen Componisten zu wagen. — Von einer anderen Sammlung des Italiäners Joannelli ist es merkwürdig, daß er seine Landsleute am wenigsten berücksichtigt hat, während viele der bedeutendsten Deutschen, Niederländischen und Französischen Meister vertreten sind. Dagegen sind in den sieben Sammlungen von Fr. Lindner, (vielleicht einem Vorfahr des 1798 in Dessau gebornen Schülers von Möser) besonders die Italiäner bedacht. Andere schätzbare Sammlungen sind von Caspar Hasler, Abraham Schadäus, Erh. Bodenschatz, G. Victorinus (Litaneien für 4, 5, 6 und mehr Stimmen, München 1596. 4).

Die höchste Blüthe der harmonischen Kirchenmusik, das erkennt der Herausgeber der musica divina selbst an, fällt in das sechszehnte Jahrhundert. Da erreichte sie ihre Vollendung und kirchliche Sanction, wenn wir den Ausdruck in dem allgemeinsten, und nicht in einem ausschließlichen Sinne auffassen. Mit Recht wird der Wunsch ausgesprochen, daß die moderne Technik sich mit Liebe und Aufmerksamkeit zu den Gebilden jener Zeit wenden möge, welche nur Misverständniß oder Unwissenheit als Mittelalter gleichsam ächten kann. Wenn jene Zeit durch die moderne Musik in Beziehung auf Schönheit und Mannichfaltigkeit der Formen wirklich nicht blos erreicht, sondern auch überflügelt sein sollte, was sich in mancher Hinsicht nur sehr bedingt zugeben läßt; so wird sich diese moderne Musik sehr anstrengen, und von dem Beispiel der alten Zeit

Digitized by Google

erleuchten lassen müssen, um diesen an Geist und Gedankenreichthum, an erhabenem Schwung und Begeisterung wieder näher zu kommen. Die alten Meister können in diesem Betracht die schärfste Kritik bestehen, aber freilich muß diese Kritik auch die aufrichtige Ehrfurcht zur Begleiterin haben für „den tiefen Glaubensgrund und das fromme, stille, bescheidene Gemüth jener Meister", welche nicht nach Sinnenkitzel und äusserem Effekt haschten, sondern sich ganz und ausschließlich in die Betrachtung und Erforschung der unerschöpflichen Tiefen der Harmonie versenkten, aus der allein ächte und unvergängliche Melodik hervorgehen kann. In der alten Musik jener Zeit, der nur Unkunde oder Vorurtheil Abgang der Melodie vorwerfen kann, ist grade Alles Gesang, wogende, schwunghafte Melodik. Aber freilich nur die wirkliche Melodik, deren Wurzel und Quelle, deren Ausgang und Ziel die Harmonie selbst ist. Accent, Rhythmus, Melodie können durch die ächte Harmonie unmöglich verdunkelt und gelähmt, sondern nur belebt und geadelt werden.

Vortrefflich ist es auch, was Proske über die Freiheit der Composition sagt. Man nennt die Schreibart der alten, klassischen Musik streng und gebunden, während in allen Theilen derselben die wahre Freiheit herrscht, nämlich die Freiheit der Kunst, die ästhetische Freiheit. Nur Melodien, welche sich mit den Worten und ihrem wahren Geist verschmelzen, sind die ächten, und ihnen begegnet man grade in den alten Meisterwerken, wo eine jede Stimme sangbar ist. Man muß selbst die Fuge hier in Schutz nehmen, welche freilich eine andere Ungebundenheit verlangt, als was der sinnliche Naturmensch in dem gemeinen, von der Kunst bloßen Alltagsleben unter Freiheit versteht. Sie bezeichnet die innigste Verbindung, Verket-

Digitized by Google

tung, Verschmelzung der inneren Bestandtheile eines ächten Kunstwerks, als den Gipfel ächter Kunst, nur freilich schwer erreichbar und selten erreicht, da die meisten Kontrapunktisten sich hier auf berechnete Zusammenstellungen beschränken, und somit Schwung und Feuer, als die ächten Mittel der Erhebung und Erbauung einbüßen und entbehren. Allerdings ist eine solche Fuge nichts weniger als ein bloßes Schülerpensum, sondern die erhabene Aufgabe für die bedeutendsten Meister in deren besten Weihestunden.

Es ist bei der wissenschaftlichen und künstlerischen Vielseitigkeit des Herausgebers zu bedauern, daß er sich durch seinen specifisch katholischen Standpunkt hat verleiten lassen, den von ihm so bezeichneten „ächt katholischen Kirchengesang" so sehr zu überschätzen, daß er seine Augen dadurch vor den Verdiensten und Bemühungen der Reformation auch nach dieser Richtung hin verschloß. Er würde sonst zu der Ueberzeugung haben gelangen müssen, daß der wohlthätige Einfluß der Reformation sich auch durch die Begeisterung bewährt hat, welche sich sowohl vor als mit dem Auftreten Luthers auch der wahrhaft erbaulichen und nicht blos künstlichen Kirchenmusik der katholischen Kirche mittheilte, und wohl aus der Erkenntniß der in dieser Kirche eingerissenen Mängel, so wie dem innigen belebenden Drange nach ihrer Abstellung hervorging, oder doch gewiß dieselbe, ewig gültige, wieder eröffnete Quelle der heiligen Schrift mit ihr gemeinschaftlich hatte. Wir können es nur sehnlichst wünschen, und zu Gott hoffen, daß aus dem gegenwärtigen Wirrwarr, auf der einen Seite, dem einseitigsten Aufkläricht, dem jeder göttliche Halt für Zeit und Ewigkeit fehlt, andrerseits dem Zelotismus, der wiederum, entweder feindlich und versteckt oder offen und

Digitized by Google

dreist, entweder für eine Union der widerstrebendsten Confessions-Elemente unter der Usurpation und Bevorzugung der Hyper Reformirten, oder für transmontane, clerikale Weltherrschaft an der Stelle eines wahren, der Welt fremden Reiches Gottes eifert und intriguirt, — eine ächte, ungeheuchelte, dauerhafte Versöhnung der wirklich christlichen Elemente in dem Einen, was Noth thut, in der vollen, demüthigen, unbedingten Anerkennung der heiligen Offenbarungen Gottes hervorgehen möge. Dann wird man es allseitig inne werden, welche Segnungen die Vorsehung über das sündige, undankbare Menschengeschlecht dadurch brachte, daß sie das Werk der Reformation im funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, in so weit dasselbe auf der heiligen Schrift ruhete, sichtlich gefördert hat, und wird zugleich auch in der Geschichte der Musik den Anstrengungen aller wahrhaft kirchlich Gesinnten für das erbauliche Kunstelement im Gottesdienst Gerechtigkeit widerfahren lassen. Im Allgemeinen giebt sich eine solche, sich von selbst und durch die Gewalt der inneren Nothwendigkeit mit Gottes Gnade anbahnende Verständigung schon in mehreren Symptomen kund, und es mag dem enthusiastischen Musikfreunde verziehen werden, wenn er meint, daß grade die köstliche Tonkunst einen erheblichen Beitrag liefern kann, und wirklich liefert. Wir wollen hier nur als ein gewiß harmloses Beispiel einen an sich geringfügigen Umstand hervorheben. Es wissen selbst manche Männer vom Fach nicht, wenn sie sich des Kunstausdrucks a Capella, oder alla Capella bedienen, daß seiner ursprünglichen Bedeutung nach derartige Compositionen in dem Musikstil der päpstlichen Kapelle geschrieben sind, welche den für alle Kirchen allein brauchbaren Kirchengesang mit einer beharrlichen Ausschließung

jeder abwechſelnden muſikaliſchen Mode „als Grundtypus und Vorbild“ für alle künftige Zeiten in ſeiner urſprünglichen Reinheit bewahrt, alle contrapunktſche Künſtlichkeit dem allein würdigen Zweck religiöſer Erbauung untergeordnet, und in einer ſolchen Weiſe den Gregorianiſchen Choralgeſang vollendet hat. Weil nun dieſe Muſik von Urſprung her entweder durch gänzliche Ausſchließung der Inſtrumentation oder doch durch völlige Unterordnung derſelben unter den allein herrſchenden menſchlichen Geſang ſich von allen übrigen unterſcheidet, ſo erklärt ſich daraus nicht blos der jetzt allgemeine, verſchiedenartige Gebrauch jenes Ausdrucks, ſondern es beſtätigt ſich auch darin der unbewußte innere Zuſammenhang zwiſchen den verſchiedenen, ſich äuſſerlich leider noch immer ſo ſchroff einander gegenüberſtehenden kirchlichen Confeſſionen.

Was übrigens der Herausgeber der musica divina auf einem leider einſeitigen und ausſchließlichen Standpunkte ausſpricht, kann man ſich faſt durchgängig von einem allgemeinen, wahrhaft chriſtlichen und darum im edelſten und eigentlichſten Sinne katholiſchen ſo aneignen, daß man mit ihm es anerkennt, es fehlt nicht an Chriſten, welche mit Geiſt und Erfolg an der praktiſchen Wiederbelebung jener alten, blos in der Form erſtarrten, im Innern aber von unverſiegbarer Lebenswärme durchdrungenen, immer jungen, immer frühlingsfriſchen Kunſtwerke arbeiten. Ein ſolches Streben iſt auch an hervorragenden Tondichtungen der neueren Zeit wahrzunehmen, deren Verdienſtlichkeit um ſo mehr anerkannt werden muß, weil deren Urheber, in ihrem Kunſturtheil bewährt, und im eigenen Schaffen geübt, am ſicherſten befähigt ſind, die Originalzüge eines anderen, wenn gleich in fremdartigen Formen ausgeprägten Geiſtes zu erſpähen, und an das

Digitized by Google

Licht zu führen. Unter den Männern, welche als Führer durch dieſe Gebiete der älteren klaſſiſchen Kirchenmuſik bezeichnet werden können, wäre es beſſer geweſen, nicht Einzelne namhaft hervorzuheben, um nicht den nicht genannten, zu einer ſolchen Anerkennung gleich berechtigten Meiſtern Unrecht zu thun. Wenn der Verfaſſer die lebenslängliche Aufopferung eines Baini und von Winterfeld rühmt, ſo ſei es erlaubt, unvorgreiflich und andern gleich verdienten Männern unbeſchadet, Tucher, Conrad Kocher, Friedrich Filitz, Franz Commer, A. Neithardt ebenfalls zu gedenken. Meiner mangelhaften und lückenvollen Kenntniß mögen es andere wackere Männer zu Gute halten, wenn ich ſie hier mit Stillſchweigen übergehe. Es iſt dies ganz unabſichtlich geſchehen, und ſoll mit Dank jede direkte Belehrung und Zurechtweiſung aufgenommen werden. In dieſem Büchlein iſt es dem Verfaſſer, wie in allen ſeinen ſonſtigen Schriften nur um die Sache, um die heilige Sache des Glaubens zunächſt zu thun, Perſönlichkeiten ſind nur nicht ganz unberührt zu laſſen, weil ſie zur richtigen Würdigung der Sache ſelbſt oft ganz unentbehrlich ſind.

Von den biographiſchen Notizen, welche die musica divina giebt, iſt hier einiges weniger allgemein Bekannte zuſammenzuſtellen, dem einige eigene Bemerkungen gelegentlich hinzugefügt werden ſollen.

Der eigentliche Name von Paleſtrina iſt Giovanni Pierluigi, auch Johannes Peter Aloiſius. Den Beinamen da Paleſtrina bekam er von dem alten Präneſte, dem Städtchen Paleſtrina, wo er 1524 geboren wurde. Er

kam 1540, also sechszehn Jahre alt, nach Rom, wo er sich unter dem berühmten Niederländer Claudius Goudimel, der dort kurz vorher eine Musikschule gestiftet hatte, dem Studium der höheren Musik ergab. Sein Lehrer ward 1572 zu Lyon am Bartholomäustage ermordet, weil er sich der neuen Begeisterung für das geläuterte, auf die heilige Schrift gegründete Christenthum zugewandt hatte, und sein Hauptwerk über die Psalme, das zu Paris 1565 zuerst, und dann öfter erschienen ist, beurkundet noch seinen spätesten Nachkommen diese Begeisterung. Sein Schüler Palestrina blieb in Rom, wo er 1551 seine erste Anstellung als Lehrer der Chorknaben bei St. Peter im Vatikan, und zugleich als Kapellmeister dieser Hauptkirche erhielt. Er ward 1555 Mitglied des päpstlichen Sängercollegiums, sechs Monate danach Kapellmeister an der Hauptkirche des Laterans, 1561 an der Hauptkirche S. Maria Maggiore, 1571 zum zweiten Male Kapellmeister an St. Peter, der Hauptkirche des Vaticans, und leitete das von dem ehrwürdigen Philipp von Neri 1574 gegründete Oratorium. Neri, welcher in religiösen Privatversammlungen sich auch besonders die Pflege geistlicher Musik angelegen sein ließ, blieb Palestrina's Beichtvater bis an dessen Ableben, welches am 2. Februar 1594 erfolgte, also 22 Jahre nach dem Tode seines unvergeßlichen Lehrers Goudimel. In der Zeit, da Palestrina an der Kirche S. Maria Maggiore angestellt war, componirte er 1565 die Missa Papae Marcelli, durch welche er der Stifter des nach ihm benannten Musikstils wurde. Zur Anerkennung ernannte Papst Pius IV. ihn zum Componisten der päpstlichen Kapelle, welche Ehrenstelle nach seinem Tode dem Felice Anerio zu Theil wurde, einem Schüler des Maria Nanini, eines Freundes und Mitschülers von Palestrina. Palestrina

Digitized by Google

wurde 1576 mit der Verbesserung des Gregorianischen Gesangs vom Papst Gregor XIII. beauftragt, und unterzog sich diesem schwierigen, nicht im ganzen Umfange zur Ausführung gekommenen Geschäfte mit Beihülfe seines Schülers Giovanni Guidetti. Der neueste Biograph Palestrinas ist Giuseppe Baini, Kapellanfänger und Director der päpstlichen Kapelle, dessen Werk über Palestrina in zwei Quartbänden zu Rom 1828 erschien, und von C. v. Winterfeld, Breslau 1832, und Franz Sales Kandler, Leipzig 1834 Deutsch bearbeitet ist. Wenn man Palestrina einen musikalischen Reformator genannt hat, so war er dies in dem edelsten Sinne des Wortes, und in dem ächten Geiste der auf die Schrift gegründeten Reformation, indem er die überlieferten, wahrhaft christlichen Kunstformen gebührend ehrte, und mit religiöser Ehrfurcht aus den Tiefen der christlichen Kunst selbst seine Forschungen und Leistungen unmittelbar schöpfte. Man hat ihn auch Musicae Princeps genannt, in dem Sinne, daß er in wahrhafter Begeisterung, theoretischer Gründlichkeit und Gediegenheit mit erbauender und erhebender Wirkung von allen Zeitgenossen und Nachkommen noch unerreicht dasteht. Dasselbe kann man von den drei Messen und 21 Motetten sagen, welche bisher hier gegeben sind. Sie sind von unverwelklicher Schönheit, ewig jung, neu und frisch, höchst kunstvoll und schwungreich zugleich. Proske bezeichnet sie als die Krone seiner ganzen Sammlung, als das Beste, was man von vierstimmigen Motetten des Meisters besitzt.

Roland Laß oder de Lattre war gebürtig aus Mons im Hennegau. Die Angaben seines Geburtsjahres schwanken zwischen 1520 und 1532. Jedenfalls ist er unter dem Eindruck der Bewegungen geboren, welche die Reformation auch in seinem Vaterlande hervorrief, und es ist ferner ge-

Digitized by Google

wiß, daß er schon 1541 in Rom als Kapellmeister an der Hauptkirche des Laterans angestellt war. Man kann es wohl nicht läugnen, und es verdient der Umstand geschichtlich noch genauer, wie es bisher bei den leidigen Antipathien der gleichberechtigten christlichen Kirchen möglich gewesen ist, ergründet zu werden, daß, was in jenem Jahrhundert in der katholischen Kirche, auf unmittelbare Veranlassung der Päpste, für die Beförderung des Kirchengesangs geschehen ist, durch Luthers eifriges Streben auch in diesem Theile des Gottesdienstes veranlaßt und beschleunigt wurde. Luther bewies seinen vermittelnden Standpunkt 1526, indem er selbst die Form der Messe, ja selbst die Beibehaltung der Lateinischen, unvergänglich schönen Texte keineswegs verwarf, und andrerseits würde es eine bisher freilich vielfach gehegte Ungerechtigkeit gegen die katholische Kirche sein, wenn man noch immer daran festhalten wollte, daß nur Luther dem Gemeindegesang zu seinem Rechte verholfen, und nicht auch die katholische Kirche ihn zu veredeln und zu verbessern sich bemüht hätte. Man wolle doch endlich vom Standpunkt der christlichen Musik aus diese Gemeinschaftlichkeit der auf dasselbe höchste Ziel gerichteten Bestrebungen anerkennen, und nicht durch Einseitigkeit und Partheilichkeit die Kluft vergrößern, welche ohnehin durch menschliche Schwäche und Sünde verschuldet ist, und welche die schöne Kunst der Harmonie ganz geeignet ist zu ebnen. Diesen katholischen Anstrengungen ist es beizumessen, daß man in Rom ausgezeichnete fremde Meister zu fesseln suchte. Aber Männer wie Laß hatten überall Anerkennung zu erwarten, und so finden wir ihn seit 1557 als Kapellmeister am Hofe des Herzogs Albert V. des Großmüthigen in München. Er starb 1594, also in demselben Jahre mit Palestrina, und hat mithin die ganze erste

Digitized by Google

Blüthenzeit des Lutherischen Kirchengesangs in Deutschland erlebt, und unstreitig an sich erfahren. Auch er erhielt den Ehrentitel Fürst der Tonkunst, und der Phönix seiner Zeit. Proske vergleicht ihn mit Dante und Michel Angelo, so wie hinsichtlich seiner Universalität, mit der er die verschiedenen Nationalitäten seiner Zeit in seinen Tonwerken zusammenfaßte, mit Händel. Von ihm enthält die vorliegende Sammlung bis jetzt zwanzig Motetten und zwei ganz ausgezeichnet schöne Messen. Wir wissen von Thibaut, daß er eine vierstimmige Messe von Laß besaß, auf deren Titel der alte Abschreiber in Rom gesetzt hatte: Hic est Lassus qui lassum recreat orbem. Karl IX. ließ, um nach der Bluthhochzeit Seelenruhe zu bekommen, sich von ihm die Bußpsalmen componiren, und dieses riesenhafte Werk liegt auf der Münchener Bibliothek, mit Gold, Edelsteinen und den Bildnissen der damaligen Tonsetzer geziert.

Tommaso Lodovico da Vittoria, von dem eine Messe und achtzehn Motetten, eine aus einer alten Handschrift, in der vorliegenden Sammlung von Proske bisher erschienen sind, war ein Spanischer Priester, geb. in Avila um 1560. Proske hält freilich dies Geburtsjahr „gewiß höchst irrig". Auch meint er, Vittoria's berühmte Landsleute, Escobedo und Morales (geb. 1520, Palestrina's Vorgänger in Rom), hätten auf die künstlerische Ausbildung von Vittoria eingewirkt. Noch entscheidender war für ihn der Umgang mit Palestrina und dem älteren Nanini, die an der Spitze der neugegründeten Römischen Schule standen. Die geistige Verwandtschaft aller dieser Meister ist in ihren Werken unverkennbar, und zwar noch für uns, ihre Nachkommen. Vittoria ward 1573 Kapellmeister am Collegium germanicum, 1575 an der St. Apollinar-

kirche. Seine Compositionen werden noch bis auf den heutigen Tag zu dem Besten gerechnet, was in der päpstlichen Kapelle gesungen wird. Als die Krone aller seiner Werke betrachtet man, und zählt zu dem Erhabensten, was je für die Kirche componirt ward, das 1605 zu Madrid erschienene, für die Exequien der Kaiserin in demselben Jahre componirte sechsstimmige officium Defunctorum. Man rühmt an seinen Compositionen Schwung und Erhabenheit, Originalität und fromme, andächtige, milde, zarte Reinheit. Sein Bild, sagt Proske schön, leuchtet vom Sternenhimmel der Vorzeit wunderbar zu uns herüber.

Von Andreas Gabrieli werden eine Messe und elf Motetten mitgetheilt. Das Geburtsjahr dieses Meisters läßt sich nicht bestimmen. Er scheint von einer alten edlen Familie in Venedig abzustammen, in derselben Stadt, wo schon 1542 die berühmte, vermuthlich von Aonio Paleario verfaßte Schrift del beneficio di Christo crucifisso ein ächt Lutherisches Zeugniß für die Rechtfertigung aus dem Glauben, erschienen, binnen 6 Jahren in vierzig Tausend Exemplaren verbreitet, und in mehrere Sprachen übersetzt ward. Gabrieli war höchstwahrscheinlich ein Schüler von Adrian Willaert. Vermuthlich von 1556 an ist er dreissig Jahre lang Organist an St. Marcus gewesen. C. v. Winterfeld hat 1834 in einem dreibändigen Werk ihn und sein Zeitalter darzustellen versucht. Es wird hervorgehoben, daß das Haus Fugger in Augsburg unseren Meister ausgezeichnet hat. Unter Gabrieli's Leitung bildeten sich dessen Neffe Johannes Gabrieli und Hans Leo Haßler aus. Gabrieli war einer der jüngeren Schüler der Venetianischen Musikschule, welche älter war, als die Römische, und aus der Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Zarlino und Costanzo Porta vor ihm hervorgegangen wa-

Digitized by Google

ren. Seine vielstimmigen Chöre vereinigen Ernst mit frommer Begeisterung. Er selbst gab vor allen seinen übrigen Werken seinen sechsstimmigen Bußpsalmen, welche 1583 zu Venedig in 4. erschienen sind, den Vorzug.

Hans Leo Hasler, von welchem hier bis jetzt ausser sechs unbeschreiblich zarten Motetten eine Messe voll frommer Anmuth und Klarheit gegeben ist, war 1564 in Nürnberg geboren, wo schon 1525 der Sieg der Reformation durch eine öffentliche Disputation entschieden worden war, und, als Hasler zur Welt kam, der Meistersänger Hans Sachs wirkte. Unser Meister erhielt mit seinen Brüdern Jacob und Caspar, von denen der Erstere eine Sammlung von Compositionen der besten Meister herausgegeben hat, den ersten Musik-Unterricht von seinem Vater Isaac, der aus Böhmen stammte, wo schon um 1530 Choräle componirt waren, welche noch jetzt in den Protestantischen Kirchen gesungen werden. Seit 1584 genoß Hasler den Unterricht des Andreas Gabrieli in Venedig, und schloß mit dessen Neffen Johannes einen Freundschaftsbund, den nur der Tod trennte. Beide starben in demselben Jahre 1612. Seit 1585 war er Organist von Octavian Fugger in Augsburg, der damals eine der vorzüglichsten Kapellen in Deutschland unterhielt. Aus dieser Zeit stammen seine bedeutendsten Werke, welche gegen das Ende des sechszehnten und im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts in Augsburg und Nürnberg gedruckt worden sind. Kaiser Rudolph II. zog ihn 1602 an seinen Hof zu Prag. Er starb 1612. Die von ihm und seinem Freunde Johannes Gabrieli in Nürnberg 1615 4. erschienenen Motetten für sechs bis neunzehn Stimmen beurkunden den edelsten Wetteifer der Freunde in der Erfindung dieser

mehrchörigen Harmonien voll Gedankenfülle und erhabener Wirkung.

Von Giuseppe Ottavio Pitoni wurden auſser sechs bisher ungedruckten Motetten zwei Messen aufgenommen, darunter aus dem musikalischen Archiv der Peterskirche in Rom sein letztes Werk, vollendet zu Rom am 2. Januar 1743, einen Monat vor seinem Tode, in seinem 86. Lebensjahre. Geboren zu Rieti 1657, Schüler von Francesco Foggio, Lehrer von Durante, Leo und Feo. Schon im sechszehnten Jahre ward er Kapellmeister in Rom, ein Jahr später in Assisi, und spartirte fleissig Palestrina's Werke. Von 1719 bis an sein Lebensende hatte er die Oberleitung des Musikchors in der Peterskirche. Von ihm hat man zahllose Compositionen. Er besaſs eine ungeheure Fertigkeit und Abstraction im Componiren. Er konnte sogleich ohne Partitur die einzelnen Stimmen im strengsten Stil niederschreiben. Baini hat eine von ihm herrührende Notiz über die Componisten von 1000 bis 1700 benutzt, welche im Vatikan handschriftlich vorhanden ist. In der Peterskirche und in der päpstlichen Kapelle werden noch gegenwärtig seine Werke gesungen, besonders seine, allen anderen Compositionen dieser Sequenz vorgezogenen, sechsstimmigen Dies irae.

Pitoni's Zeitgenosse war der Venetianer Antonio Lotti. Er studirte 1684 den Contrapunkt unter dem Kapellmeister Giovanni Legrenzi in Venedig, wurde 1693 Organist an der dortigen St. Marcuskirche, war Kapellmeister derselben seit 1736, und starb 1740. Seine Arbeiten für Bühne und Kammer sind von seinen Kirchencompositionen „im sublimsten Contrapunkte" überlebt worden. Hier erscheinen nach Handschriften zwei Messen, voll edler Motive, geistreich, originell, fromm. Auch Thibaut

Digitized by Google

zeichnete Lotti's Compoſitionen vor anderen gleichzeitigen aus.

Unter den berühmteſten älteren Komponiſten wird von Proske auch Giovanni Matteo Aſſola erwähnt, Prieſter in Verona, welcher in der letzten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts lebte. Die vorliegende Sammlung enthält bis jetzt von ihm auſſer einer Motette das zuerſt 1586 in Venedig gedruckte Requiem für Alt, zwei Tenore und Baß, voll von großartigem kirchlichen Ernſt, das ſich auch von einem geübten Männerchor aufführen läßt. Das Adoramus darin iſt von Vincenzo Ruffo.

Auſſer den vorſtehenden Componiſten, von denen die vorliegende Sammlung Meſſen mittheilt, ſind auch noch von folgenden großen Meiſtern Motetten, zum Theil bisher ungedruckt, hier zuſammengeſtellt, und mit folgenden biographiſchen Notizen begleitet:

Agoſtino Agazzari, aus adeligem Geſchlecht, in Siena nach 1575 geboren. Proske ſcheint zu bezweifeln, daß Agazzari unter Ludovico Viadana, dem Erfinder der ſ. g. Kirchenconcerte, ſollte gebildet worden ſein, wie man behauptet hat. Seine Zeitgenoſſen gaben ihm den Ehrennamen Academico armonico intronato. Bisher nahm man an, er ſei bereits am Hofe des Kaiſers Matthias angeſtellt geweſen, ehe er in Rom Kapellmeiſter an der Apollinariſchen Kapelle und dem Deutſch Ungariſchen Collegium geworden. Proske widerſpricht, da ſein früheſtes, in Rom 1603 gedrucktes Werk ihn als Musicae Praefectus in Collegio Germanico bezeichnet. Er beſchloß ſein Leben zwiſchen 1640 und 1645 in ſeiner Vaterſtadt, wo er an der Domkirche längere Zeit als Kapelldirector wirkte. Er theilt mit Viadana das Verdienſt, den Generalbaß ausgebildet, und zuerſt die richtige Baßbezif-

ferung gelehrt zu haben. Er schrieb eine besondere Abhandlung über den Basso continuo und ein in Siena 1638 erschienenes wissenschaftliches Werk über die geistliche Musik. Eine Motetten-Sammlung von ihm kam zu Venedig 1608 heraus, ferner zwei Bücher 5 und 6stimmige Madrigale, eine Sammlung von Kirchengesängen in drei Quartbänden, Rom 1603, eine andere Sammlung in Mainz 1607, Psalme und Magnificat in Venedig 1611. Er ist einer der fruchtbarsten und ausgezeichnetsten Kirchencomponisten.

Paolo Agostini, nach seinem Geburtsorte da Vallerano beigenannt, geb. 1593, Lieblingsschüler von Bernardo Nanini, später mit dessen Tochter vermählt, 1626 nach dem Ableben seines gleich großen Mitschülers Vincenzo Ugolini Kapellmeister an der St. Peterskirche zu Rom, gest. im September 1629, 36 Jahre alt. Einer der früheſten Meister im mehrchörigen Satz. Allgemeine Bewunderung erregte seine 48stimmige, in der vatikanischen Hauptkirche aufgeführte Messe. Die späteren größeren Contrapunktisten empfehlen das Studium seiner Werke, von denen Proske aus einer älteren Handschrift eine Motette mittheilt.

Gregor Aichinger, Römischer Priester und berühmter Componist, gebürtig aus Regensburg, schon vor 1590 Organist bei der Familie Fugger in Augsburg. Der Venetianer Giovanni Gabrieli hatte den bedeutendsten Einfluß auf seine musikalische Bildung. Zwischen 1599 und 1601 lebte er in Rom, und kehrte darauf nach Augsburg zurück, wo er in Fuggerschen Diensten sein Leben beschloß. Er und Hasler vereinigten Deutsche Gediegenheit mit Italiänischem Geist und Geschmack. Viele seiner Werke, die wir vollständig und zum Theil in mehreren

Digitized by Google

Ausgaben besitzen, zeichnen sich durch andächtige Wärme und zarten Gesang aus. Am kunstreichsten sind seine Officien. Unsere Sammlung giebt von ihm sieben Nummern. Proske macht unter seinen Compositionen vorzugsweise namhaft eine Collection von sacrae Cantiones Venedig 1590, Tricinia Mariana Innsbruck 1598, ein Heft von sacrae harmoniae Dillingen 1606, Liturgica Augsburg 1603, Solennia Aug. Corporis Christi das. 1606. Die Meisten sind den Fuggers dedicirt.

Gregorio Allegri, aus Rom gebürtig, widmete sich dem geistlichen Stande, studirte die Musik unter Giovanni Maria Nanini, dessen besondere Zuneigung er gewann, gemeinschaftlich mit Antonio Cifra und Pier-Francesco Valentini, und ward am 6. December 1629 in das päpstliche Sänger-Collegium aufgenommen. Seine Compositionen machten ihn rasch berühmt, sein neunstimmiges Miserere mit zwei Chören ist sein bekanntestes und bedeutendstes Werk. Er war als Christ und als Künstler gleich achtbar, voll hingebender Nächstenliebe. Er starb am 18. Februar 1652, und ward in der Chiese nuova (St. Maria in Vallicella) vor der Kapelle des heiligen Filippo Neri begraben, wo sich das Grabgewölbe für die Sänger der päpstlichen Kapelle befindet. Unsere Sammlung hat nur ein Veni Sancte Spiritus von ihm.

Felice Anerio, zu Rom geboren, Nanini's Schüler, Geburts- und Sterbejahr ungewiß. Er soll zuerst als Musikdirector am Englischen Collegium in Rom, danach bei dem Cardinal Aldobrandini angestellt gewesen sein. Nach Palestrinas Tode erhielt er am 3. April 1594 das für Palestrina geschaffene, mit Anerio wieder eingegangene Amt eines Komponisten der päpstlichen Kapelle. Seine ziemlich unbekannten Compositionen charakterisiren sich

Digitized by Google

durch Originalität und feines Kunstgefühl. Seine besten Werke sind noch ungedruckt. Elf Gesänge aus einer Handschrift von 1600 werden hier mitgetheilt.

Tommaso Bai oder Bay, geboren in Crevalcuore bei Bologna, wurde am 19. November 1713 Kapellmeister an der St. Peterskirche, starb aber schon am 22. Decemb. 1714. Bis auf seine Zeit war in der päpstlichen Kapelle ausschließlich das Miserere von Allegri gesungen worden. Kurz vor seinem Ende schrieb er diesen zweichörigen Bußpsalm, und in solcher Vollendung, daß er seitdem regelmäßig in der Charwoche neben Allegri's Composition in der Sixtinischen Kapelle aufgeführt wird. Unsere Sammlung enthält drei Motetten aus älteren Römischen Handschriften.

Giuseppe Antonio Bernabei, geb. 1643, oder nach Andern 1659, gest. zu München am 9. März 1732. Er ist der Sohn des nicht minder berühmten Kirchencomponisten und Kapellmeisters am Vatikan Giuseppe Ercole Bernabei, welches Amt dieser seit dem Tode seines großen Lehrers und Vorwesers Orazio Benevoli 1646—1672 verwaltet hatte. Antonio folgte 1674 seinem Vater, als dieser in kurfürstliche Dienste nach München ging, und ward 1690 nach dem Tode seines Vaters kurfürstlicher Kapellmeister. Als Operncomponist erwarb er sich großen Beifall, doch fanden und finden auch seine kirchlichen Compositionen die Bewunderung der Kenner. Das hier aufgenommene Stück ist aus einer Münchener Handschrift.

Giovonni Biordi, geb. aus dem Römischen, gebildet in der Römischen Schule, seit 1717 Sänger der päpstlichen Kapelle, seit 1722 Kapellmeister an der Kirche St. Giacomo degli Spagnuoli. Zu dieser letzteren Stelle hatte er die Concurrenz mit sechs Mitbewerbern, unter denen

Digitized by Google

Nicolo Porpora, zu bestehen, und das Urtheil auswärtiger großer Kunstrichter, namentlich Benedetto Marcello in Venedig und Giacomo Antonio Perti in Bologna, entschied für ihn. Wir erhalten hier von ihm eine Motette aus einer alten Römischen Handschrift.

Von Giovanni Francesco Brissio fehlen biographische Nachrichten. Ein Stück von ihm ist hier aus einer in Rom 1616 erschienenen Sammlung des Fabius Constantinus entnommen.

Pompeo Cannicciari, geb. aus dem Römischen, seit 1709 Kapellmeister an der Hauptkirche S. Maria Maggiore, gest. 29. December 1744. Schöpfer von fast unzählbaren großartigen, geistig und technisch vollendeten Kirchencompositionen, insbesondere in zwei und vier Chören ausgezeichnet. Sein hier mitgetheiltes Ave Maria ist aus einer älteren Römischen Handschrift.

Manuel Cardoso, geb. 1569 zu Fronteira, Kapellmeister in Lissabon, gest. 1650, 81 Jahre alt. Einer der größten Portugiesischen Kirchencomponisten. Ausser vielen im Druck erschienenen besitzt die königliche Bibliothek in Lissabon zahlreiche Werke von ihm im Manuscript. Zwei Motetten sind hier aus einer älteren Handschrift entlehnt.

Claudio Casciolini, von dem ein Stück aus einer älteren Römischen Handschrift, gehört wahrscheinlich der Römischen Schule an, und zu deren größten Zierden. Er scheint vorzüglich nach 1700 viel componirt zu haben, und tritt eine achtstimmige Ostermotette Angelus Domini insbesondere hervor.

Giovanni Maria Casini, um 1675 geboren, studirte zuerst in seiner Vaterstadt Florenz, ging dann nach Rom, wo er sich unter Matteo Simonelli ausbildete. Nachdem er sich unter Bernardo Pasquini, in Rom, dem Wunder

Digitized by Google

der Organisten seiner Zeit, im Orgelspiel vervollkommnet hatte, ward er als Organist in Florenz bei der dortigen Metropolitankirche angestellt. Er wird der Palestrina des siebzehnten Jahrhunderts genannt, und ein in Rom 1706 erschienener Band Motetten, aus dem eine hier entlehnt ist, bestätigt diese Bezeichnung, so wie er auch für einen scharfsinnigen Theoretiker galt.

Jacques Clement, unter dem Namen Clemens non Papa einer der gefeiertsten und fruchtbarsten Tonsetzer des sechszehnten Jahrhunderts, geboren in Flandern, erster Kapellmeister Kaiser Karls V., gestorben vor 1558. Er arbeitete sowohl für geistlichen als profanen Gesang. Unerschöpflicher Melodienreichthum, klare Harmonie, fließender, einfacher Stil bewähren sich in den drei Nummern, die hier wieder abgedruckt sind. Man kann ihn als einen der gefälligsten und sangbarsten Componisten seiner Zeit betrachten.

Von Alessandro Costantini, geboren in Rom, und dort an der Kirche S. Giovanni dei Fiorentini Kapellmeister und Organist, erscheinen hier zwei Motetten.

Ebenfalls zwei Motetten von Fabio Costantini, geboren zu Rom um 1570. Er gehört der Römischen Schule an, war Kapellmeister zuerst in Ancona, dann in Orvieto. Er veranstaltete vier Anthologien, erschienen zu Rom von 1614 bis 1618, worin aber nur neun Compositionen von ihm enthalten sind.

Giovanni Croce, geboren zu Chioggia bei Venedig, Schüler Zarlino's, 1596 Vice-Kapellmeister an der St. Marcuskirche neben Balthasar Donato, nach dessen Ableben 1603 wirklicher Kapellmeister bis zum Tode 1609. Wir besitzen schon gedruckte geistliche Werke von ihm 1580, allein Vieles erschien lange nach seinem Ableben in

Digitized by Google

mehreren Ausgaben und Sammlungen. Seinen Compositionen wird inniger, zarter Gesang, heilige, seine künstlerische Gediegenheit mildernde Wärme nachgerühmt, seiner Person ein edler liebenswürdiger Charakter. Aus einer Motetten-Sammlung Venedig 1605 sind hier acht aufgenommen.

Von Johann Joseph Fux diene hier nur zur Erzänzung des Bekannten Folgendes: Geboren 1660 zu Ober-Steiermark, erhielt er in Böhmen seine musikalische Bildung, ward schon 1695 als kaiserlicher Oberkapellmeister in Wien angestellt, und blieb es bis an seinen Tod 1735, von drei Kaisern geehrt. Die erste Ausgabe seines in viele Sprachen übersetzten Gradus ad Parnassum erschien 1725 in Wien. Besonders war Palestrina sein Ideal für den Kirchenstil. Seine Kirchencompositionen sind originell, und verbinden die Italiänische Schule mit Deutscher Gründlichkeit. Sie sowohl als seine Opern, seine Instrumentalsachen und theoretischen Werke sind noch viel zu wenig gekannt und gewürdigt. Zwei Motetten werden hier von ihm mitgetheilt. Der größte Theil seines Nachlasses ist noch handschriftlich vorhanden, und enthält die kaiserliche Hofbibliothek in Wien davon eine reiche Fundgrube.

Jacob Händl, auch Hänel, Gallus und nach seinem Geburtslande Krain Carniolus genannt, geb. um 1550, Kapellmeister in Olmütz, endlich in Prag, wo er am 4. Juli 1591 starb. Sein großes Musikwerk, vier Bände 1586 Prag, enthält 374 Hauptnummern vier bis acht und mehrstimmiger Compositionen. Es werden hier 13 sehr charakteristische Stücke von ihm gegeben. Proske meint übrigens, man überschätze ihn, wenn man ihn Palestrina gleichstelle, und hebt besonders seine ächtdeutsche Originalität hervor.

Jacob de Kerle, war 1550 zu Ypern in Flandern

Digitized by Google

geboren, Canonicus in Cambrai, in seiner Jugend ungefähr zehn Jahre in Italien. Seine frühesten Werke erschienen von 1562 bis 1572 in Venedig. Aus einer Münchener Sammlung von 1573 sind hier zwei Motetten entnommen. Er stand in Diensten von dem Cardinal Fürstbischof von Augsburg, blieb in Rom während des dortigen mehrjährigen Aufenthalts dieses Cardinals, und componirte in dessen Auftrage in dieser Eigenschaft zu Rom 1562 eine Musik für das Trienter Concil. Er war 1575 in Augsburg, und es läßt sich nicht genau bestimmen, wann er Kapellmeister von Kaiser Rudolf II. geworden ist. Er componirte unter anderen gedruckten, und unter die besten seiner Zeit gerechneten Messen und sonstigen Werken, auch die s. g. Skalamesse.

Rudolph di Lasso, zweiter Sohn von Orlando, geb. zu München, 1587 daselbst Hoforganist. Wenn Gustav Adolph bei seiner Anwesenheit in München einen Künstler dieses Namens besuchte, und mit Aufträgen beehrte, so kann dies nur ein Enkel von Orlandus sein, Namens Ferdinand, der 1616 Hofkapellmeister, aber 1629 als Landrichter nach Reispach versetzt ward. Rudolph starb 1625. Hier erscheinen von ihm zwei Motetten.

Luca Marenzio, einer der beliebtesten Componisten des sechzehnten Jahrhunderts, ward um 1550 zu Coconglia bei Brescia geboren. Des armen Sohnes eines Schusters nahm sich der Erzpriester des Orts an, Andrea Mezetto. Anmuthige Stimme und Musikanlagen führten ihn zu Giovanni Conti, Kapellmeister in Brescia, einem der kenntnißreichsten Musiker seiner Zeit. Seine Madrigale wurden mit Begeisterung aufgenommen. An den Hof des Königs von Polen berufen, mußte er in Folge des rauhen Klimas nach Italien zurückkehren, wo er zuerst bei Kardinälen

Digitized by Google

Kapellmeiſter, zuletzt als Mitglied des Sängercollegiums der päpſtlichen Kapelle angeſtellt, am 22. Auguſt 1599 ſtarb. Er verdankt ſeinen weltlichen Compoſitionen, vorzüglich ſeinen vielen geiſtreichen Madrigalen die Beinamen il dolce cigno, il divino compositore. Im Kirchenſtil ward er als ein ächter Anhänger der Römiſchen Schule anerkannt. Aus ſeiner 1588 zu Venedig herausgekommenen Motettenſammlung ſind hier vierzehn aufgenommen.

Giovanni Maria Nanini, geb. in Vallerano, war ſpäter, als Paleſtrina, in Rom ein Schüler von Claude Goudimel. Nach ſeiner Vaterſtadt zurückgekehrt, ward er daſelbſt, von 1571 bis 1575 aber in Rom an der Hauptkirche S. Maria Maggiore Kapellmeiſter. Hier wurde er an Paleſtrina's Seite Stifter der nachmals ſo berühmten dortigen Muſikſchule. In das Collegium der päpſtlichen Sänger 1577 aufgenommen, ſtarb er am 11. März 1607. Einer der größten Muſikgelehrten der Römiſchen Schule, als Componiſt Stern erſter Größe. Seine Werke gehören noch jetzt zu dem Schönſten, was die päpſtliche Kapelle vorträgt, vor Allem das unvergleichliche ſechsſtimmige Weihnachts-Reſponſorium. Viele ſeiner Compoſitionen ſind wiederholt gedruckt, das Meiſte liegt handſchriftlich in Römiſchen Archiven. Von den vier hier gedruckten Motetten iſt eine aus einer älteren Römiſchen Handſchrift.

Coſtanzo Porta, geb. zu Cremona zwiſchen 1510 und 1530, ſtudirte mit Zarlino unter Adrian Willaert in Venedig den Contrapunkt, ward Kapellmeiſter zuerſt in Oſimo, 1564 in Padua, ſeit 1569 in Ravenna, dann in Loretto, 1596 zum zweiten Male in Padua, und ungeachtet 1600 Bartolomeo Ratti ſchon proviſoriſch zu ſeinem Nachfolger ernannt war, dennoch 1601 am 28. Februar abermals mit Gehaltszulage beſtätigt. Aber er ſtarb ſchon im

Digitized by Google

Juni 1601. Ein wahrhaft genialer Künſtler, war er zugleich einer der gelehrteſten Muſiker ſeines Jahrhunderts, beſonders in den Abſtractionen des Contrapunkts vielleicht ſelbſt ſeinen größten Vorgängern überlegen. Sein Landsmann Franceſco Ariſio in der Cremona literata betrachtet ihn als Musicorum omnium praeter invidiam princeps, aber Martini in ſeiner Abhandlung über den Contrapunkt hebt beſonders ſeine Meiſterwerke in dieſer Kunſt hervor. Mit beſonderer Vorliebe behandelte er den Choral. Seine Werke ſind vielfach herausgegeben, viele noch ungedruckt, und noch wenig bekannt. Hier erſcheinen von ihm drei Motetten.

Ueber das Leben von Aleſſandro Scarlatti hat neuerdings Fetis wichtige Aufſchlüſſe gegeben. Geboren zu Trapani in Sicilien 1659, machte er, wie es ſcheint, in Palermo ſeine erſten Kunſtſtudien, und erhielt ſodann, wie man annimmt, von Cariſſimi in Rom die höhere Ausbildung. Seine erſte Oper ward zuerſt nicht in München, ſondern in Rom aufgeführt, im Palaſt der Königin Chriſtine von Schweden, deren Kapellmeiſter er bis zu deren Ableben 1688 blieb. Dann ohne Anſtellung, verwandte er ſeine Zeit in Rom zu Compoſitionen für Kirche und Bühne, bekam hierauf einen Ruf nach Neapel als Kapellmeiſter an dem Königlichen Hof, kehrte 1703 nach Rom zurück, wo er die Direktion der Muſik an der Hauptkirche S. Maria Maggiore erhielt, bis er 1707 nach dem Tode von Antonio Foggia als wirklicher Kapellmeiſter eintrat. Dann wurde er wieder in Neapel 1709 Kapellmeiſter der Königlichen Hofkapelle, und ſtarb am 24. Oktober 1725, nachdem er bereits 1715 auſſer mehreren Oratorien und Kirchenſachen 106 Opern geſchrieben hatte. Unter ſeinen Schülern zeichnen ſich aus Logroſcino, Durante und Haſſe. Aber daß

Digitized by Google

Leo und Pergolese seine Schüler gewesen, ist irrig: Leo's Lehrer war Pitoni, und Pergolese's Gaetano Greco. Durch die Leitung der drei Conservatorien in Neapel, erlangte er nicht blos auf die Ausbildung der bedeutendsten Künstler, sondern auch auf die Richtung dieser Institute, und auf den Geist der Neapolitanischen Schule den erheblichsten Einfluß. Ihn charakterisiren Genialität, reiche und kühne Phantasie, überraschende, doch nie verletzende Modulation. Proske findet die Behauptung wahrscheinlich, daß Scarlatti zweihundert Messen geschrieben, und vermuthet noch viele seiner Werke in Archiven und sonst verborgen. Seine kritische Abhandlung über Musik 1717 ist im Original nie gedruckt, aber von Kirnberger übersetzt. Obgleich in der Oper und im Instrumentalsatz selbst Reformator, widerstrebte er doch mit Lotti in Venedig und Fux in Wien der frivolen Verweltlichung und Neuerungssucht seiner Zeit. Hier werden zwei Motetten von ihm aus einer alten Handschrift mitgetheilt.

Gregorio Turini, um 1560 in Brescia geboren, als Sänger und Zinkenbläser berühmt, nach Prag an den Hof von Kaiser Rudolph II. berufen, daselbst 1600 verstorben. Von ihm sind 1589, 1597 und 1610 ausgezeichnete Compositionen erschienen, hier zwei Motetten.

Orazio Vecchi, als Componist und Dichter gleich gefeiert, zu Modena vor 1550 geboren, in Venedig ausgebildet, zu Modena Kapellmeister des Herzogs, gestorben 1605. Allgemeinste Aufmerksamkeit erregte sein Amfiparnasso, eine Art komischer Oper, zuerst in Modena 1594 aufgeführt, später in Venedig gedruckt. Sie zog ihm die Grabschrift zu: Qui harmoniam primus comicae facultati coniunxit. Da sie aber nur Chöre enthält, so kann man sie nur sehr uneigentlich als die älteste Oper bezeich-

Digitized by Google

nen, und muß Florenz den Ruhm lassen, den Opernstil begründet zu haben. Seine zahlreichen Werke, von denen hier vier Nummern gegeben werden, sind mehrmals gedruckt, darunter auch gediegene und ächt kirchliche Sachen im reinen Kirchenstil. Eine achtstimmige Messe gilt vorzüglich als Meisterwerk.

Ausser diesen Compositionen von genannten und berühmten Künstlern enthält die Proskesche Sammlung zwei anonyme Motetten aus einer sehr alten Handschrift der Vaticanischen Bibliothek.

Wir beschließen diesen Aufsatz mit zwei allgemeinen Betrachtungen. Die eine betrifft die Transposition der hier mitgetheilten klassischen Musikstücke durch veränderte Intonation des Chors, wenn es die heutige Stimmung erfordert, wobei häufiger die Mittelstimmen, als die äusseren die Versetzung nothwendig machen. Proske erwähnt, daß der seit vielen Jahren geübte Chordirigent Johann Georg Mettenleiter, welcher überdies dem alten kirchlichen Figural- und Choralgesang seine besonderen Studien gewidmet hat, der Urheber eines mitgetheilten Verzeichnisses von Transpositionen ist, und es kann keinem Zweifel unterworfen sein, daß hier von beiden gründlichen und besonnenen Männern mit der gehörigen Umsicht und Achtung gegen die klassischen Werke verfahren ist. Sonst läßt es sich nicht verkennen, daß ein hoher Grad feinen Gefühls für das von dem Componisten Gewollte und für das für die Erbauung Erforderliche dazu gehört, um hier bei den verschiedenen Compositionen die rechte Gränze einzuhalten. Für die Einübung und Aufführung ist gewöhnlichen Dirigenten die größte Behutsamkeit und Discretion als Gewissenssache zu empfehlen. Nur wer aus eigener Erfahrung die großen Schwierigkeiten kennen gelernt hat,

Digitized by Google

welche hier aufstoßen, wird im Stande sein, das gehörige Maaß einzuhalten.

In gewisser Hinsicht geht es mit diesen Transpositionen, wie mit den in neuester Zeit bei älteren Instrumentalsachen zu deren heutigem Vortrage vorgenommenen Transcriptionen. Man wird bei solcherlei Versuchen nie vergessen dürfen, daß die von den alten Componisten beabsichtigte Wirkung nicht immer auf flacher Hand liegt, und auch selten derjenigen entspricht, welche dem jetzigen Zeitgeschmack behagt, und von ihm für geeignet und genügend gehalten wird. Zumal in Kirchensachen wird man es sich vergegenwärtigen müssen, wenn man wahre Kunstwerke vor sich hat, daß hier die Geheimnisse der höheren Kunst aufgewendet sind, um den kalten, abgestumpften und hartnäckigen Sünder zu erweichen, zu erwärmen, zu erschüttern, um zu dem muthigen Kampfe gegen eingefleischte Laster zu entflammen, um den stolzen, hoffärtigen Sinn des alten Adams unter das Joch der göttlichen Gnade und Barmherzigkeit zu beugen, kurz um die gehörige Erbauung zu bewerkstelligen. Solche großartige Wirkungen lassen sich nicht ohne mancherlei Anstrengungen und Vorbereitungen in der Darstellung erreichen, es gehört ein frommer, gläubiger Geist wesentlich dazu, die Kunstmittel in den Compositionen können nicht vorsichtig genug behandelt werden, auch weil sonst so leicht Lessing's Besorgniß eine Wahrheit wird:

Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
So hat Natur mit Kunst gehandelt.

Diese Warnung war unbeachtet geblieben, als der Rationalismus, welcher der vulgäre und triviale genannt wird, weil er seine Legitimation nicht von der göttlichen Vernunft ableitet, die köstlichen alten Kirchenlieder und die

Digitized by Google

wunderbar schönen nicht minder alten Choralmelodien der Lutherischen Kirche schon fast vor einem Jahrhunderte angefangen hatte, durch die eigenmächtigsten Aenderungen, vielleicht oft nur in der Absicht, sie verständlicher und faßlicher zu machen, zu verflachen und gleichsam zu benagen. Man ist zum Glück jetzt davon meist zurückgekommen, und hat mit Pietät und historischer Gewissenhaftigkeit die ursprünglichen Lesarten wiederherzustellen gesucht, wiewohl es freilich sich nicht läugnen läßt, daß besonders in den Melodien auch hin und wieder neuere Formen sangbarer und ergreifender sind, als die älteren. Man kann aus solchen Beispielen die Regel herleiten, daß zu allen derartigen Abänderungen, welchen Namen sie immer haben mögen, nicht blos ein besonderer Beruf und eine seltene Befähigung, welche nicht einem Jeden verliehen ist, sondern ein gewisses Glück, ein sogenannter Treffer erfordert wird.

Die zweite Betrachtung drängt sich unwillkürlich und unwiderstehlich dem Musikfreunde auf, wenn er durch die vorliegende Sammlung und die oben skizzirten Bemerkungen zu derselben sich ein Bild von dem unermeßlichen Schatze zu entwerfen veranlaßt wird, welcher hier noch zu heben ist, und wovon nur einzelne Perlen und Goldkörnchen hier mitgetheilt worden sind. Es muß doch eine Zeit großartiger religiöser Erhebung gewesen sein, der solche klassische Kunstwerke ihre Entstehung verdanken, bei denen nicht blos der Kunstwerth, sondern auch die ungeheure Wirkung auf die religiöse Begeisterung von allen Zeiten anerkannt und gewürdigt werden muß, so lange das Christenthum, wie dasselbe es wird und muß, den Sieg behält, das über alle Partheien und Sonder-Confessionen hinaus der Ewigkeit angehört. Wir wollen wünschen, daß

Digitized by Google

unſere Zeit ſich auch durch ſolche Kunſtwerke wieder zu der rechten Anerkennung des Einen, was allein Noth thut, erhebt und läutert. Davon iſt der Wunſch unzertrennlich, daß Unternehmungen, wie das vorliegende, vom nicht confeſſionell begränzten, aber kirchlichen, erbaulichen Standpunkte fortgeführt, und unterſtützt werden mögen.

Digitized by Google

Digitized by Google

III.

Die Musik des Diesseits und Jenseits.

Digitized by Google

Digitized by Google

Wenn es hier unternommen wird, einen Gegenstand zu betrachten, welcher von jeher unter den Menschen, Denker und Dichter, Gelehrte und Laien, besonders anregte und beschäftigte, so muß die bestimmte Erklärung vorausgeschickt werden, daß diese Betrachtung hier nur darum geschieht, weil das Christenthum dazu berechtigt und befähigt. Würde die heilige Schrift irgend einen Nachweis darüber enthalten, daß unser Herr und Gott uns Menschen es nicht verstattet oder wohl gar untersagt hätte, dem Gegenstande unser Nachdenken zu widmen: so würde man schon deshalb von solchen, alsdann leeren Grübeleien, eitelen Muthmaaßungen und weltlichen, fleischlichen Speculationen sich hinwegwenden, die Beschäftigung damit als eine Spielerei, ja als eine vorlaute und frevelhafte Neugier aufgeben müssen. Wenn sich im Gegentheil aber in den Offenbarungen des alten und neuen Testaments unseres Herrn nicht blos Anhaltspunkte für eine gehörige Erforschung des Gegenstandes darbieten, sondern auch die Aufschlüsse, welche hier gewonnen werden können, so weit es die menschliche Schwäche und Sündhaftigkeit gestattet, einen dauernd günstigen Einfluß auf unser Erdenleben auszuüben im Stande sind: so ist damit die Wahl des Gegenstandes gegenwärtiger Zeilen gerechtfertigt.

Digitized by Google

Das Einzige, was dann noch nachzuweiſen übrig bliebe, wäre die eigene Befähigung, und da wolle der Leſer mit dem Schreiber dieſer Zeilen zuſammentreten, prüfen, was ihm vorgelegt wird, und Beſſeres geben, wenn er vermag, was mit dem herzlichſten Danke entgegengenommen werden muß, da der Gegenſtand von dem höchſten Ernſte iſt, und überdies das Geſtändniß nicht unterdrückt werden kann, daß die Schwierigkeit des Stoffes nur durch ſein Intereſſe für jeden denkenden und gebildeten Chriſten aufgewogen zu werden vermag. Es darf dabei zu erwähnen ſein, daß in dieſer Art der Gegenſtand noch keine Behandlung erfahren hat, ſelbſt nicht von dem verehrten Theologen F. Piper, welcher die Geſchichte der Lehre von der Harmonie der Sphären, in ſeiner Mythologie und Symbolik der chriſtlichen Kunſt (1, 2, 245 ff.) und die Muſik des Himmels in ſeinem Evangeliſchen Kalender für 1856 (S. 17 ff.) dargeſtellt hat.

Dadurch, daß die Ueberſchrift des gegenwärtigen Aufſatzes von einer Muſik des Dieſſeits und Jenſeits ausgeht, mithin die eine zu der andern in ein Verhältniß ſtellt, wird ferner der Geſichtspunkt näher beſtimmt, welchen der Aufſatz feſtzuhalten hat. Es ſoll nicht etwa von einer Sphärenharmonie gehandelt werden, welche zu der Erde in gar keiner Beziehung ſtände, oder die gar der gefallenen, erlöſungsbedürftigen Menſchheit fremd in weit entfernten Weltenräumen ertönte. Vielmehr ſoll dargethan werden, daß es theils dieſſeits eine Muſik giebt, welche ſich nicht auf das Dieſſeits beſchränkt, theils daß eine Muſik jenſeits erklingt, welche nicht etwa über die menſchlichen Kategorien von Raum und Zeit hinaus lediglich für andere Geiſter geſchaffen iſt, für deren Genuß und Benutzung vielmehr unſere leiblichen Zuſtände in ihrer

Digitized by Google

dereinstigen unzweifelhaft gewissen Verklärung, wenn nicht als wesentlich und nothwendig, doch nicht als ganz entbehrlich angesehen werden dürfen.

Zunächst werden wir freilich bei dieser Untersuchung in der Art, wie wir sie auffassen, auf die heilige Schrift verwiesen sein, weil wir nur vor Allem aus ihr zu schöpfen, durch unseren Glauben uns berechtigt erachten. Die heilige Schrift ist für den Christen als eine unmittelbare göttliche Offenbarung hier, wenn nicht die einzige, so doch die erste, wichtigste und zuverlässigste Autorität, ohne welche alle anderen Erkenntnißquellen, selbst abgesehen von ihrem durch unsere Schwächen getrübten Zustande, unzuverlässig, mangelhaft und unerheblich sind. Allein nachdem wir erst durch das Buch aller Bücher den festen Standpunkt gewonnen haben, so wird es zur Beruhigung gereichen, und die Richtigkeit unserer Ermittelungen bestätigen, wenn namentlich in der Geschichte, in den Naturwissenschaften auf ihrer neusten, wenigstens in Deutschland dem Christenthum meist entfremdeten Stufe, und endlich in den natürlichen, menschlichen Gefühlen eine Anerkennung jener Entwickelungen uns entgegentritt.

Um hier aber von bestimmten und entschiedenen Sätzen auszugehen, so scheint an die Spitze aller Bibelforschung der Satz gestellt werden zu müssen, daß die Geschichte und Prophetie, welche in der heiligen Schrift dem sündigen Menschengeschlecht auf Gottes Geheiß vorgeführt wird, mit dem christlichen Glauben einen pragmatischen Zusammenhang hat, daß sie zu demselben in einer wesentlichen, nothwendigen Beziehung steht, und daher eben so wenig das Mindeste von den erzählten oder verkündigten Thatsachen wegdisputirt werden darf, wie eins von den Wun-

Digitized by Google

dern, welche die heilige Schrift aus dem Leben unseres Herrn berichtet.

So ist in diesem Sinne das Siebentagewerk aufzufassen, um uns durch besondere Beispiele zu verständigen. Wir wissen zwar, es sind allgemeine Hypothesen der modernen Naturforscher, daß unser Erdball mit derjenigen Sonne, welcher er jetzt nur als Planet angehört, und den übrigen Sternen dieses Sonnensystems aus einem Dunstball sich abgelöst, in einen besonderen Dunstball sich abgetrennt, allmälig aber zu einem metallischen Kern sich verdichtet haben soll, um welchen sich eine Schaale, ein Mantel von tropfbarer und gasförmiger Flüssigkeit gebreitet habe, daß diese Schaale sich erst in einem unermeßlich langen Zeitraume abgekühlt haben, und aus ihrem glühenden Zustande erstarrt sein könne, wobei angenommen wird, die Temperatur müsse allmälig von 1600° R. auf 160° herabgesunken sein. Dieser Zeitraum von der Schmelzhitze der jetzt festen Erdrinde bis zur Stabilität ihrer Temperatur ist auf 353 Millionen Jahre zu berechnen versucht worden. Eben so wird von diesen Naturforschern angenommen, daß über die Bildung der mächtigen Schichten des Glimmerschiefers und Urthonschiefers, auf welchen sich die Kalkerde als Niederschlag des Meeres später abgelagert habe, Millionen von Jahren vergangen sein können. Sie räumen aber selbst ein, daß diese Zahlen durchaus kein anderes positives Resultat ergeben, sondern ihnen, den Naturforschern, die Unmöglichkeit beweisen, das Alter der Erde anders, als nach Millionen von Jahren zu berechnen, eben so wie sie auch den Weltenraum nur nach Millionen von Meilen zu durchmessen wagen, und gestehen: „Jahrtausende sind Maaße für historische oder mythische Erinnerungen, bedeuten aber in den Zeiträumen der Welt-

Digitized by Google

schöpfung gar nichts". Es giebt jetzt Naturforscher, welche eine Unendlichkeit und Unermeßlichkeit des Weltraums annehmen. Er sei nur theilweise räumlich meßbar, und schon so überschritten solche Messungen alle unsere Fassungskraft. Man habe leuchtende Weltkörper entdeckt, die an zweitausend Jahre gebraucht haben müßten, um uns ihre ersten Lichtstralen zu senden. Jene Forscher beziehen sich darauf, daß selbst in den kleinsten Organismen des Thierlebens auf unserem Erdkörper Zahlen vorkämen, welche eben so wenig, wie am Sternenhimmel, unsere Sprache auszudrücken vermöge. Man will berechnet haben, daß von der mikroskopischen Gallionella feruginea ein einzelner Cubikzoll 1 Billion 750,000 Millionen Infusorien enthält. Diese Naturforscher betrachten solche wissenschaftliche Ergebnisse, welche sich in ihrer numerischen Größe gar nicht einmal verhältnißmäßig anschaulich machen ließen, als eine unsere Fassungskraft bedrängende Macht, sie räumen es ein, daß diese nicht auszusprechenden Zahlen den Menschen „an seine Kleinheit, an seine physische Schwäche, an das Ephemere seiner Existenz mahnten", aber andererseits suchen sich diese Weltweisen ohne alle Beziehung zu unserem Christenthum und zu dem Schöpfer damit zu beruhigen, daß sie „freudig und kräftigend wieder das Bewußtsein erhebe, durch Anwendung und glückliche Selbstentwickelung der Intelligenz schon so Vieles und so Wichtiges von der Gesetzmäßigkeit der Natur, von der siderischen Weltordnung erforscht zu haben". Sie begnügen sich dabei mit „Ahndungen, die auf die äussersten, und darum sehr nebeligen und öden Gränzen aller wissenschaftlichen Gedankenentwickelung gerichtet sind, und ihnen bleiben geständlich hier nichts, als auf Analogien gegründete Schlüsse, natürlich

Digitized by Google

aus der Empirie, die aber, wie sie gestehen müssen, auch nur zum Theil die Kluft zu den sicheren Resultaten einer mathematischen Naturphilosophie ausfüllen".

Aber wie ganz anders, als diese geringen Resultate, diese nebeligen Ahndungen, diese äusserst genügsame Selbstentwickelung menschlicher Intelligenz, spricht zu uns die Bibel? Ein unermeßliches, und doch ein befriedigendes, ein demüthigendes, aber auch unendlich erhebendes Licht stralt in die nebelige Oede an den Gränzen menschlicher Wissenschaft, wenn uns der Psalmist 90, 4 jene numerischen Verhältnisse dadurch zur Anschauung bringt, daß er sagt, Tausend Jahre sind vor Gott wie der Tag, der gestern vergangen ist, wie eine Nachtwache, und der Apostel 2 Petr. 3, 8 erläuternd hinzufügt: Ein Tag ist vor dem Herrn wie tausend Jahre! Wir wissen es, Sirach 1, 2, daß unser Gott zuvor bedacht, wieviel Sandkörner im Meere, wie viel Tropfen im Regen, und wie viel Tage der Welt werden sollen. Wir wissen es, daß unser Gott alle Haare einzeln gezählt hat, Matth. 10, 30. Luc. 12, 7, und zwar in Beziehung auf den Menschen, auf den sündhaften, unwürdigen Menschen, von dessen Haaren auch nicht ein Einziges ohne Gottes Willen herabfällt, wie dies die heilige Schrift dem kleinlich Verzagenden wiederholt vorhält Luc. 12, 7. 21, 18 Act. 27, 34. Wir werden hier also genügend belehrt, wie wir alle bisherigen und künftigen Resultate der menschlichen Intelligenz oder der Naturphilosophie aufzufassen haben. Die einzige gesunde Frucht solcher allerdings dankenswerther und emsiger philosophischer Bestrebungen, freilich von ihren eifrigen Verkündigern meist verschmäht, ist und bleibt die Aner-

Digitized by Google

kennung der göttlichen Allmacht und der eigenen Ohnmacht und Erbarmenswürdigkeit. Wir können nicht einmal die Schranken des menschlichen Denkens, Raum und Zeit, ausmessen, wir sind nicht einmal fähig, innerhalb dieser Gränzen in Zahlen den Umfang, die Ausdehnung auszusprechen, selbst Raum und Zeit sind für uns „unendlich und unermeßlich", was übrigens noch Aristoteles in Hinsicht auf den Weltraum bezweifelte, und erst die neuste Naturphilosophie anerkannt hat.

So kehren wir erschöpft und verzagt von unserer Intelligenz und ihrer Selbstentwickelung zur Genesis zurück, wo Gott, der Herr über Raum und Zeit, der König der Ewigkeit, zu dem sündigen schwachen Menschen sich belehrend herabläßt. Wir erfahren für die Millionen von Jahren, in welche die Berechnungen der neusten Empirie sich gewissermaaßen wie in ein Labyrinth verlaufen und verirrt haben, das Siebentagewerk. Wir erfahren, daß es für den Schöpfer des größten aller materiellen Wunder, des noch jetzt unendlichen und unermeßlichen Weltenraums, nicht des allmäligen Ablaufs von Jahren-Billionen bedurfte, um die Glühhitze zur jetzigen Temperatur erstarren zu machen, und der Erde ihre jetzige Rinde zu geben. Von Ihm ein einziges Machtwort konnte auf der Stelle das Werk langer Zeiträume eben so leicht hinstellen, wie den Weltenraum selbst, und das Letztere ist gewiß nicht ein geringeres Wunder, als das Erstere. Die Absonderung der gasartigen und der tropfbaren Flüssigkeit, des Meeres und der Atmosphäre, der chemische Proceß der Abkühlung der metallischen Schaale konnte von dem Herrn der Herren ebenso damals beschleunigt werden, wie Jahrtausende später die schöpferische Kraft in unserem Erlöser mit fünf Broten und zwei

Digitized by Google

Fiſchen fünf Tauſend Matth. 14, 13 ff. Marc. 6, 30 ff. Luc. 9, 10 ff. Joh. 6, 1 ff., und mit ſieben Broten und wenigen Fiſchen vier Tauſend Menſchen Matth. 15, 32 ff. Marc. 8, 1 ff. überflüſſig zu ſättigen vermochte, und unſer Herr darauf den verzagenden, kleinmüthigen und kleingläubigen Menſchen hinwies, um daran ſich zu erheben und zu beruhigen Matth. 16, 9. 10.

Aber wir ſehen hier, daß nicht blos für unſer geſchichtliches Wiſſen die Erzählung des Siebentagewerks uns offenbart und überliefert worden iſt. Sie ſteht mit unſerem Chriſtenthum, mit unſerem Berufe zu einer ewigen Seligkeit in einer weſentlichen Verbindung. Sie iſt die unentbehrliche Grundlage der Sonntagsheiligung. So iſt und wird der Regenbogen, wie oft er uns mit ſeinen ſchönen Farben wohlthut, das ſichtbare Erinnerungszeichen des Bundes ſein, welchen der lebendige Gott mit der ſündigen, aber bußfertigen Menſchheit zu errichten ſich herabließ 1 Moſ. 9, 13 ff. Pſ. 89, 38. So zeigt uns täglich mahnend und warnend der Anblick des unvertilgbaren Unkrauts und Ungeziefers den göttlichen Fluch 1 Moſ. 3, 17. 18 und die Thätigkeit des Menſchenfeindes, da die Leute ſchliefen (Matth. 13, 25), die Unvertilgbarkeit der Erbſünde, ſo lange die gegenwärtige Schöpfung in ihrem dermaligen Beſtande dauert. So iſt die bibliſche Beſtätigung der Abkunft der Menſchen von einem, und nach der Sündfluth, von vier Paaren die nothwendige Bedingung der Lehre von der Erbſünde, und ſomit die Grundlage des wahren Chriſtenthums.

Die vorſtehenden Beiſpiele werden genügen, nicht blos um den ſo oft verkannten oder überſehenen innigen und weſentlichen Zuſammenhang zwiſchen der ſichtbaren und unſichtbaren Welt, zwiſchen dem Geiſt und der Materie,

Digitized by Google

darzuthun, sondern auch den Standpunkt genau zu bezeichnen, welcher für alle Bibelforschung der allein befriedigende, der allein berechtigte, und der allein für unsere Seligkeit, somit für unser Erdenleben unentbehrliche ist. Von diesem Standpunkte aus wenden wir uns zu der biblischen Betrachtung der Musik des Diesseits.

Die beiden neuesten Ausleger der Genesis, Fr. Delitzsch und Johannes Richers, scheinen mit einander darüber einverstanden zu sein, daß „die Gewerbe und Künste auf dem Grunde der zunehmenden Verfleischlichung" in der Kainitischen Zeit entstanden sind. Sie stellen mithin Gewerbe und Künste hinsichtlich ihres Ursprungs völlig gleich, sie geben allen Künsten gemeinschaftlich die Wurzel des göttlichen Fluches, aus dieser Wurzel sollen sie insgesammt entsprossen sein. „Es liegt", wird gesagt, „ein magischer Zug in aller Kunst und Wissenschaft, welcher das Herz von der Einfalt in Gott zu verrücken, und in die Bande der Natur, des Fleisches, des Weltlebens zu verstricken sucht. Es ist auch in aller Musik nicht allein ein unvergeistigt bleibender Grund materieller Natürlichkeit, sondern auch ein kainitisches Element schrillender Dissonanz, welches losgelassen wird, um aufgehoben zu werden. Aber obwohl auf dem Boden der verderbten menschlichen Natur entsprossen, sind die Künste doch in den Dienst des Heiligen genommen worden, weil das Ungöttliche, das ihnen anhaftet, zuletzt überhaupt allem Diesseitigen gemein ist. Sie sind, sagen jene Exegeten, der Heiligung fähig, sie sind geheiligt worden, und in diesem geheiligten Zustande sind sie, wie Alles durch Gnade, Glauben, Gebet geheiligte Natürliche, gottgefällig, obschon diese Heiligung noch lange keine Verklärung ist. — Nur die Musik, heißt es weiter, hat die Aussicht der Ewig-

Digitized by Google

keit, aber zwischen irdischer und himmlischer Musik, welch ein Abstand! Der Unterschied der verklärten Musik von der geheiligten wird unendlich größer sein, als der Unterschied der geheiligten Musik von der weltlichen kainitischen".

Mit dieser Auffassung kann man sich nicht durchaus einverstanden erklären. Die Exegese, welche auf ein solches Resultat führen soll, nimmt ihren Ausgang lediglich von Genesis 4, 21. Aber wir werden nicht über die Worte und den unzweifelhaften Sinn dieses Berichts hinausgehen dürfen. Er sagt uns nur: Und Jabals Bruder, Lamechs Sohn von der Ada, hieß Jubal, von dem die Cytherspieler und die Schalmeibläser hergekommen sind.

Zugegeben können und müssen die Thatsachen werden, daß in Lamech, dem Sechsten von Kain an, sich die kainitische Richtung vollendet hat, daß die Erfindungen seitdem in der zunehmenden Verfleischlichung und Verweltlichung ihren Grund und Ursprung haben, und somit auch die Gewerbe und Künste, in so weit als diese erst erfunden werden mußten. Jubal, Lamechs erster Sohn, Vater aller Handhabenden, hat unbestritten die Cither und die Schalmei erfunden. Mithin konnten das älteste Saiten- und das älteste Blas-Instrument ihre Wurzel, den kainitischen Fluch, selbst dann nicht verläugnen, wenn sie bei Israels Festen erklangen, und eben so wenig seit Jubal alle Tonkünstler, da sie von ihm abstammen, so fern sie ein Instrument handhaben.

Allein wir sind wohl nicht berechtigt, weiter zu gehen. Wir dürfen also nicht aus dieser Geschichte des kainitischen Geschlechts entnehmen wollen, daß alle Musik, oder auch nur die Instrumentalmusik an sich in dem Fluche wurzelt, daß in der Musik überhaupt ein unvergeistigt

Digitized by Google

bleibender Grund materieller Natürlichkeit, oder gar ein kainitisches Element schrillender Dissonanz liege, wobei uns jene Exegese überdies darüber im Unklaren läßt, wer dies Element losläßt, und wer es aufhebt. Auch dürfte es wohl nicht ganz genau gesprochen sein, wenn man in Hinsicht auf die Verderbniß die menschliche Natur von der sonstigen Materie auf Erden unterscheiden, und nicht eine gemeinschaftliche Verderbniß für alle irdische Materie als Folge des Fluches betrachten wollte 1 Mos. 4, 12. vergl. 3, 17. 18. Daß nicht früher und schon vor dem Sündenfalle der Gesang mit der Sprache unmittelbar von Gott zum Erbtheil seinem Ebenbilde, der von Gottes Odem selbst und unmittelbar belebten Seele, sollte gegeben sein, steht nirgends gesagt. Es kann und muß eingeräumt werden, daß in der Musik, so fern sie von Menschen seit dem Sündenfalle, und seit dem kainitischen Fluche gepflegt wird, mithin auch in dem Gesang, und vollends in der Handhabung der musikalischen Instrumente, wie in allen Künsten und Wissenschaften überhaupt, in so weit Menschen sich damit beschäftigen, und sie sich aneignen, „ein magischer Zug liegt", um der Einfalt in Gott sich zu entziehen, das unbewachte, sündhafte menschliche Herz „in die Bande der Natur des Fleisches, des Weltlebens zu verstricken", daß in der von schwachen Menschen geübten Tonkunst eine Materie unvergeistigt bleibt. Allein daraus folgt noch nichts für die Musik an sich, für alle Musik. So wenig als der Glaube, der sich, rein und weiß wie Schneeflocken, auf den Menschen aus Himmelshöhen herabläßt, ungefärbt und ungetrübt in das menschliche Herz seinen Einzug hält; so wenig als das Reich Gottes, welches sich in den sichtbaren Kirchen menschlich verkörpert, ohne einige unvergeistigte Materie besteht: eben so wenig unterscheidet sich hier die

Digitized by Google

Muſik von den übrigen guten und vollkommenen Gaben, welche unmittelbar von Gott zu uns gelangen, Jac. 1, 17. Sirach 38, 8. Wenn aber jene ehrwürdigen Exegeten zugeben, daß die Muſik „die Ausſicht der Ewigkeit habe"; wenn ſie ſelbſt davon ausgehen, jene Diſſonanz werde dereinſt aufgehoben, oder, muſikaliſch genauer geſprochen, aufgelöſt werden: ſo muß es auch nach ihnen vor dem kainiſchen Fluche eine Tonkunſt gegeben haben, und alſo noch geben, welche von demſelben nicht hat getroffen werden können, und welche einer Verklärung, und darum einer Ewigkeit fähig iſt. Dieſe Tonkunſt iſt der Heiligung würdig, und geheiligt. Allerdings iſt dieſe Heiligung noch lange keine Verklärung, allerdings wird der Abſtand zwiſchen der verklärten und geheiligten Muſik unendlich größer ſein, als der Abſtand zwiſchen der geheiligten und der weltlichen kainitiſchen. Aber die Muſik, welche eine unmittelbare Gabe Gottes iſt, wird diejenige an ſich ziehen können, ſie heiligen, ſie verklären, welche als Menſchenwerk noch von dem Fluche berührt bleibt, ſo lange der Menſch als Sünder hier zubringt.

Wir würden uns dieſe Anſichten der neueſten Exegeſe nach unſerem Standpunkte nicht zueignen dürfen, wenn wir nicht ſonſt in der heiligen Schrift dazu die unerläßlichen Belege finden könnten. Danach dürfen wir aber auch über die Zeit, wann ſich dies Alles vollenden wird, nicht zweifelhaft ſein. Die Muſik wird erſt dann verklärt werden, wenn die Kainiten nicht mehr unſtät und flüchtig auf Erden umher irren 1 Moſ. 4, 12. 3 Moſ. 25, 23. Pſ. 39, 13. 119, 19. Hebr. 11, 3, wenn vielmehr im himmliſchen Kanaan die irdiſche Pilgerſchaft Ziel und Ende hat Epheſ. 2, 19. Phil. 3, 20. Hebr. 11, 10. 14, 16. 13, 14, wenn die Gnade des Herrn, und nicht Menſchen-

Digitized by Google

gebot oder Fürſtenbefehl die verſchiedenen chriſtlichen Glaubenspartheien in dem Einen Herrn, dem Einen Glauben, der Einen Taufe Epheſ. 4, 15 verſchmelzen, wenn der Heiland ſelbſt, aber nicht Synoden oder Concilien, alle Kirchen in Eine Heerde unter Ihm, als dem Einen Hirten verſammeln wird Joh. 10, 16, nachdem er ſeine Tenne ſelbſt gefegt, und den Waizen in ſeine Scheune geſammelt haben wird, wie er es ſich ſelbſt vorbehalten hat Matth. 3, 12. vergl. 13, 30.

Auch ſonſt giebt uns die heilige Schrift dafür keinen genügenden Grund, daß wir durchaus alle Muſik, oder auch nur alle Inſtrumentalmuſik ſollten als bloße menſchliche, Gott entfremdete Erfindungen aus der kainitiſchen Zeit betrachten müſſen. Wir werden von dem Apoſtel darauf hingewieſen, nicht daß all unſer Wiſſen Trug oder ſündliche Täuſchung iſt, ſondern daß es nur immer zunächſt als Stückwerk aufgefaßt werden muß 1 Cor. 13, 9. Unſer Können wird nicht ungünſtiger anzuſehen ſein, wie unſer Wiſſen, und ſo gilt daſſelbe von den Künſten, wie von den Wiſſenſchaften, namentlich auch von der Muſik. Auch in der Ausübung der Tonkunſt, vollends aber in der Kenntniß von der Harmonie iſt ein Element, welches nicht von dem kainitiſchen Fluch getroffen ſein kann, ſondern nur als Stückwerk, als Fragment des von aller Ewigkeit her vollendeten, und ſich auch für uns Menſchen dereinſt durch die göttliche Gnade vollendenden Baues, den Keim oder beſſer die Bürgſchaft der Unvergänglichkeit in ſich trägt. Wir wiſſen es, daß das Stückwerk nicht, wie es in unſerer Ueberſetzung nicht ganz genau ausgedrückt iſt, aufhören, ſondern nur nutzlos, unbrauchbar, unwirkſam, unthätig werden wird (καταργεισθαι) 1 Cor. 13, 10. vergl. Luc. 13, 7. Röm. 3, 3. 21. Somit gilt auch von der

Digitized by Google

Musik die Verheißung, daß sie sich in dem Vollkommenen vergeistigen, verklären, vereinigen, verewigen wird. Sie wird nicht untergehen, nicht verstummen, nicht verschwinden. Mag auch der Abstand zwischen der irdischen und der himmlischen, zwischen der geheiligten und der verklärten Musik noch so groß, noch so weit gedacht werden, die irdische Musik hat ein ewiges Element in sich, und die Dissonanzen des Diesseits werden im Jenseits nicht aufgehoben, sondern in eine Harmonie aufgelöst werden, welche von den Ohren unseres irdischen sündhaften und sündbefleckten Leibes noch unvernehmbar ist, wiewohl sie von Ewigkeit zu Ewigkeit erklingt.

In diesem Sinne müssen wir es auffassen, wenn Sirach selbst von der profanen, ausserhalb der Kirche geübten Musik 32, 5 ff. sagt: „Irre die Spielleute nicht, und wenn man Lieder singt, so wasche nicht darein, und spare deine Weisheit bis zu einer anderen Zeit. Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet, also zieret ein Gesang das Mahl, und wie ein Smaragd im schönen Golde stralt, also zieren Lieder bei gutem Wein". Man sollte sich diesen Befehl gehörig einprägen, da, wo die Menschen zusammengerufen werden, oder doch zusammenkommen, um Musik zu hören, und dann die Leiden eintreten, welche Hoffmann mit treffender Satire beschreibt. Man sollte stets den hohen Ernst und die Würde der Tonkunst auch im geselligen Leben anerkennen, und nicht durch, jedenfalls unzeitiges und liebloses Geschwätz, jede bessere Wirkung von Gesang und Spiel für sich und für Andere vernichten.

Schon aus dieser Anerkennung der höheren Bedeutung der profanen Musik werden wir eine Veranlassung herzunehmen haben, sie nicht als „losgelassen" unbedingt zu betrachten, man mag nun diesem Ausdruck einen Sinn un-

Digitized by Google

tergelegt haben, welchen man immer wolle. Selbst wenn wir annehmen sollen, daß Gott die profane Musik, diejenige Musik, welche nicht an seinen Festen ertönt, nur zugelassen hat, und wir sie nicht als eine unmittelbare Gabe von ihm ansehen sollen, sondern verunreinigt durch das kainitische Element von den „Spielleuten" und von den Zuhörern vermöge ihrer Sündhaftigkeit: so enthält auch diese Musik nichtsdestoweniger noch genügende Elemente ihrer göttlichen Abkunft, wodurch sie mit der geistigen, mit derjenigen verwandt und verschwistert bleibt, von welcher jene Ausleger sagen, sie sei in den Dienst des Heiligen genommen worden. So erscheinen die Propheten als Gottes Boten mit Pauken, Pfeifen und Harfen 1 Sam, 10, 5 vergl. 2 Sam. 6, 5, David, der Mann Gottes, mit einer Harfe, oder doch einem Saiten-Instrument 1 Sam. 16, 23, und wir wissen es, daß er seine schönsten Psalme, sei es als prophetische Hymnen, oder zu Lob und Preis, zu Buße und Klage, nur mit Instrumentalbegleitung sang, so wie denn auch die Bezeichnung Sela für das Ritornell am wahrscheinlichsten gehalten wird. Ueberhaupt werden die prophetischen Entzückungen schon im alten Testamente mit Musik begleitet, und sind schwerlich auf bloße Cantilation beschränkt gewesen, 1 Sam. 10, 5. 2 Kön. 3, 15. Man war stolz den Vorfahren nachzurühmen, daß sie die Musik gelernt, und geistliche Lieder componirt hatten Sirach 44, 5. Man war eben so stolz darauf, als ob sie sonst große Thaten gethan, weise Räthe der Könige, oder selbst Fürsten gewesen, welche ihre Staaten wohl regiert Sirach 44, 3. 4.

Wir werden es niemals mit Gewißheit ermitteln können, ob die Kunst der Harmonie, vermöge der gleichzeitig mehrere Tonverbindungen erklingen, vor dem im

Digitized by Google

Jahre 930 nach Chr. verstorbenen Mönche Hucbald der Menschheit fremd gewesen ist. Da aber bekanntlich eine jede, auch die verwickeltste Composition auf den Dreiklang zurückgeführt werden kann; da die Sympathie der Töne uns die Gewißheit giebt, daß ein jeder einzelne Ton eine gewisse Vollstimmigkeit wesentlich in sich schließt, indem die große Terz, die Quinte und Oktave miterklingen: so enthält die Harmonie nicht blos etwas so Natürliches, sondern so Nothwendiges und Ewiges, daß sie gar nicht als eine blos menschliche oder gar moderne menschliche Erfindung betrachtet werden kann, durch den kainitischen Fluch verunreinigt, daß sie vielmehr so alt und so ehrwürdig ist, als was sonst aus der Hand des Schöpfers unmittelbar hervorging. Hiernach haben wir es zu ermessen, was wir uns vorzustellen haben, wenn unser Herr selbst Matth. 24, 31 verkündigt, seiner Paruſie, der Wiederkunft des Menschensohns, werde vorhergehen, daß er seine Engel senden werde mit hellen Posaunen. Darauf bezieht sich auch Paulus 1 Cor. 15, 52: er bezeichnet diesen Posaunenton als den letzten, und schreibt ihn 1 Thess. 4, 16 Gott unmittelbar zu. Wenn selbst gläubige Ausleger diesen Ausdruck nur bildlich von einer erschütternden, aufregenden, das Weltall durchdringenden Wirkung auffassen, so weiß man nicht, warum wir als Menschen bei der Bestimmtheit des wiederholt gebrauchten Ausdrucks nicht das Wie denken sollten, als durch einen Ton, eine Harmonie vermittelt, welche für menschliche Ohren vernehmbar ist. Man wird dabei nicht unbeachtet lassen dürfen, daß die Paruſie keineswegs mit dem Ende unseres gegenwärtigen Kosmos eintreten, mithin keineswegs alle weltlichen Verhältnisse aufgehoben werden. Was in unserer Uebersetzung Matth. 24, 31. 28, 20 Ende der Welt heißt, wird im Griechischen

Digitized by Google

Text genauer als συντελεια του αἰωνος bezeichnet. Wenn der Posaunenton erschallt, wird also der Kosmos nicht untergehen, die Welt bleibt, die Welt geht nicht unter, nur die Zeit erfüllt sich, und wir wissen davon Zweierlei. Einmal, daß nur Gott diese Erfüllung des Aeons weiß Matth. 24, 36 Marc. 13, 32, und zweitens daß die Zeit von unserem Gebet abhängig ist vergl. Matth. 24, 20, wir aber jederzeit darauf vorbereitet sein sollen Matth. 24, 44. 46. 25, 13. Marc. 13, 33. Luc. 12, 40. 21, 36. 1 Thess. 5, 2 ff. Offenb. 16, 15.

So wissen wir denn auch, daß in der zweiten der Visionen des heiligen Sehers Johannes das neue Lied auf das Werk der Erlösung mit Saiteninstrumenten begleitet wird (Offenb. 5, 8 (vgl. dazu Ebrard S. 240), daß in der dritten Harfentöne das von unsichtbaren Stimmen gesungene neue Lied begleiten 14, 2, daß in der vierten Vision Engel mit den Harfen des Herrn (vgl. 2 Chron. 7, 6) Hymnen zur Verherrlichung Gottes und des Lammes singen.

Ehe wir nun diese positiven Zeugnisse der Offenbarung für eine Musik des Jenseits weiter verfolgen, wollen wir erst zu derjenigen des Diesseits uns zurückwenden., um das Verhältniß der Musik zum Christenthum überhaupt noch unzweifelhafter hinzustellen, und uns klar zu machen. Der Apostel fordert uns allesammt ohne Ausnahme und Beschränkung auf, dem Herrn in Psalmen, Hymnen und Oden unsere Freude und unseren Jubel ertönen zu lassen Ephes. 5, 19, und wir ersehen nicht blos aus dieser Stelle, sondern auch aus Plinius, Eusebius, Tertullian und den apostolischen Constitutionen, daß schon in der apostolischen Zeit sowohl der gemeinschaftliche Gottesdienst der Christen, eben so wie der jüdische, als auch die Hausandacht der

Digitized by Google

Christen durch Gesang verherrlicht wurde, und dieser ein wesentlicher Bestandtheil des Cultus war. Wenn Psalmen von Hymnen und Oden in jener Stelle des Epheserbriefes dadurch unterschieden werden, daß Psalmen Instrumentalbegleitung hatten: so mag es sogar sein, daß die Psalmen des Alten Testaments aus der Synagoge in den Gebrauch der Kirche übergingen, und sich in den Psalmmelodien, welche sich von Frankreich aus über Genf in die reformirte Kirche Eingang verschafften, dort noch jetzt benutzt werden, und frühestens in Lyon 1552 in einer vollständigen Sammlung vierstimmig, und 1565 von Ambrosius Lobwasser, einem Professor beider Rechte in Königsberg, übersetzt erschienen, blos erneuert haben. Es ist übrigens kein genügender Grund auszumitteln, mit Olshausen es höchst unwahrscheinlich zu finden, daß man in der alten christlichen Kirche bei dem Gesange schon sich der Instrumente bedient habe. Jedenfalls ist es nicht bezweifelt, daß man gesungen hat, und zwar, ausser den alttestamentlichen Psalmen, biblische Hymnen, vorzüglich das dreimal Heilig im Jesaias 6, 3 Offenb. 4. 8. und die Doxologie, so wie eigends dazu componirte Lob- und Danklieder. Schon frühzeitig wurden besondere Sänger, Psaltisten, angestellt, deren das Concil von Laodicea und das von Karthago 398 erwähnt. Ja schon um 170 hatte der Valentinische Gnostiker Bardesanes mit seinem Sohne Harmonius Hymnen componirt, welche noch im 4. Jahrhundert gesungen worden sind. Auch von Clemens von Alexandrien (welcher zwischen 212 und 220 starb) besitzt man noch Hymnen, mit denen sein Werk „der göttliche Erzieher" schließt, und im 4. Jahrhundert wuchs die Zahl der Liedercomponisten, zu denen Ambrosius gehört, dessen veni Redemptor gentium Luther in seine Kirche über-

Digitized by Google

trug, so wie von Luther auch des Sedulius a solis ortus cardine, von Nicolaus Decius das Gloria in excelsis, von Spangenberg das altkirchliche Christe du Lamm Gottes in die Lutherische Kirche gekommen ist, ferner des Prudentius iam imo esta quies. Das Te Deum laudamus, welches der Ambrosianische Lobgesang genannt und in einer schönen Sage aus einem Wettgesang im Jahre 387 zwischen Ambrosius und Augustinus, zwischen dem aus einem Heiden gewordenen christlichen Bischof und dem von ihm getauften Heiden hergeleitet wird, ist vermuthlich späteren, aber darum gewiß nicht unwürdigeren Ursprungs. Auch die Verfasser des alten Credo und Agnus Dei sind unbekannt. Der Bischof Sylvester errichtete in Rom 330 die erste kirchliche Singschule. Der Wechselgesang kommt 350 in Antiochien vor, so wie Ambrosius 385 den Wechselgesang in Mailand einführte.

Und wer will es bezweifeln, daß das Entzücken, welches uns durchschauert, wenn wir die Messen, Motetten, Choräle der ältesten Zeit in den christlichen Kirchen vernehmen, und sie in dem rechten, demüthigen Geiste gesungen und gespielt werden, wenn wir, um nur einige Beispiele noch aus der neueren Zeit zu erwähnen, das 1534 von Nicolaus Decius componirte, von M. Prätorius 1607 harmonisirte wunderbar schöne: O Lamm Gottes unschuldig, singen, oder den König und die Königin aller Choräle: Wachet auf ꝛc. und Wie schön leuchtet ꝛc., componirt und harmonisirt von Jacob Prätorius und David Scheidemann, —: wer will es bezweifeln, daß dies Entzücken nicht ein rein christliches sein, und der Ewigkeit angehören sollte?

Doch auch davon, daß in dem großen Weltenraume eine Harmonie schon jetzt, und für alle Zukunft erklingt,

Digitized by Google

haben wir Beweise in der heiligen Schrift, welche als solche schon in den ältesten Zeiten unseres Christenthums anerkannt worden sind. Wir wollen und können uns nicht auf die Stelle im Hohenliede 6, 10 und Hiob 38, 37, wiewohl das schon im 4. und 9. Jahrhundert geschah, berufen, weil wir wissen, daß sie unrichtig übersetzt sind, und daher schon in der Lutherischen Version so lauten, um auf die himmlische Musik nicht bezogen werden zu können. Aber Ps. 19, 1. 5 und Hesekiel 1, 24 setzen diese Sphärenharmonie unläugbar voraus. Sie wird auch von Kirchenvätern anerkannt, von Philo in Alexandrien im 1. Jahrh., Clemens ebendaher im dritten, Dionysius ebendaher im vierten, wenigstens theilweise von dem erwähnten Bischof Ambrosius, sodann von dem berühmten Ostgothischen Staatsmann Boëthius, der um 525 starb.

Ein besonders gewichtiges Beispiel von dem Glauben an eine Musik des Jenseits ist Dante Alighieri, der Dichter eines zwischen 1304 und 1317 vollendeten Epos, das er, verleitet von einer mangelhaften Auffassung der Aesthetik, selbst eine Komödie, seine Nachkommen aber die göttliche in übertriebener Verehrung des Meisterwerks genannt haben. Dantes Beispiel ist hier darum besonders bedeutend, weil er theils ein gläubiger, mit der heiligen Schrift vertrauter Christ, theils aber auch ein tüchtiger Musiker war. In der letzteren Beziehung wissen wir, daß er mit großem Eifer diese Kunst trieb, und selbst mehrere Instrumente spielte. Zu seinen vertrauten Freunden zählte er einen berühmten Sänger, Cassella, der u. A. einige Canzonen von Dante in Musik setzte, und dem Dante im Fegfeuer 2, 76 ff. ein schönes Denkmal errichtet hat. Dort tritt er ihm mit süßem, lieblichem Laut entgegen, der im Innern des erschütterten Dichters forttönt, und über dessen

Digitized by Google

wunderbare Harmonien er Alles um ſich her vergißt. War ferner freilich Dantes Chriſtenthum in den Zeitanſichten, namentlich in den Eindrücken eines Ariſtoteliſchen Jugendunterrichts, ſodann in politiſchen Vorurtheilen, denen ſich der glühende Dichtergeiſt mit aller Leidenſchaftlichkeit ergeben hatte, in einer faſt blinden Vergötterung Virgils und in der Liebe zu einer geiſtig verehrten Beatrice befangen und beſchränkt: ſo enthält gleichwohl ſein Gedicht zahlloſe Beweiſe von einer, vielen ſeiner neueren Ausleger und Bewunderer entgangenen großen Kenntniß der Bibel. Darum hat es für uns eine beſondere Erheblichkeit, wenn dieſen Dante in dem göttlichen Geſicht, deſſen er, erhaben über ſeine verderbte Zeit, gewürdigt wird, hoch oben über dem höchſten Gipfel des Gebirges, wo das Fegfeuer iſt, und unter dem ſich der Abgrund der Hölle öffnet, im Paradieſe (1, 82 ff.) des Tones wunderbare Neuheit zu einer früher niemals empfundenen Sehnſucht entflammt, um der Urſache dieſer Harmonien nachzuſpüren. So gelangt er, der Vorſtellung damaliger Gelehrten folgend, in die Region des Feuers; zum Himmel erhoben, wird er das Rad gewahr, deſſen unaufhörliche Schwingungen der Allmächtige ſelbſt bewirkt, ſo wie Gott ſelbſt die dort vernommenen Harmonien ordnet und beſtimmt. Im 24. Geſange vernimmt der Dichter, in Gott ſich verſenkend, und den Weltraum ſo tief unter ſich, daß ihm unſer Erdball winzig klein erſcheint: Herr Gott dich loben wir. In jenen Sphären tönt dies Loblied in Melodien, wie ſie nur dort vernommen werden. Im verklärten Himmel vernimmt er (Geſ. 26) das Heilig, heilig, heilig. Im 27. Geſange erhebt das ganze Paradies dem dreieinigen Gotte ein ſolches Gloria, daß die Zauber des Geſanges den Dichter in Wonne berauſchen. Was er dort vernimmt, ſcheint ihm ein Lächeln des

Digitized by Google

Universums, ein Leben, wie es sich nur in Liebe und Frieden vollendet.

So kann nur ein Christ und zugleich ein warmer Freund der Musik sich poetisch begeistern. Innige Bekanntschaft mit der heiligen Schrift beurkundet noch eine andere Stelle in der Komödie. Im Fegfeuer, 30, 12 ff., führt uns der Dichter die Engel vor, welche, vom Himmel gesandt, einen Gesang anstimmen. Die Sprache dieser Diener und Boten des ewigen Lebens ist Gesang, und dieser Gesang begleitet unaufhörlich die Töne der ewigen Schwingungen.

Von dem Vater der neueren Literatur, wie man Dante genannt hat, wenden wir uns zu dem größten Genius, den England gehabt hat: Shakspeare, geb. 1564 † 1616. Im Kaufmann von Venedig Act. 5 spricht dieser sich nach der unübertrefflich schönen Schlegelschen Uebersetzung so aus:

— Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge, wie ein Engel, singt,
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ewige Geister!
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Uns grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Es ist widerlich zu lesen, mit welchen geistlosen und faden Bemerkungen die berühmten Ausleger Shakspeare's, Steevens und Warburton, diese wunderschöne Stelle abfertigen.

Wegen sonstiger neuerer Autoritäten, namentlich in Hinsicht auf Albertus Magnus, Thomas von Aquino, den Cardinal Peter d'Ailly, Luther und Kepler, und wie sich seit dem vierzehnten Jahrhundert auch die bildenden Künste des allgemein verbreiteten Glaubens an die Himmelsmusik

Digitized by Google

bemächtigt haben, müſſen wir hier auf Pipers ſchätzbare Forſchungen verweiſen. Für den gegenwärtigen Zweck wird das Geſagte genügen, um darzuthun, wie viele bedeutende Männer der neueren Zeit in dem Glauben an die Muſik des Jenſeits nicht nur abſeiten des Chriſtenthums kein Hinderniß erblickt, ſondern im Gegentheil Troſt, Erhebung und Erbauung geſucht haben.

Wir wenden uns jetzt an die neueſten Pfleger der Naturwiſſenſchaften, durch welche wir zunächſt veranlaßt werden, auf die Hypotheſen der griechiſchen Philoſophen zurückzukommen. Wir ſtoßen hier auf eine ganz eigenthümliche Wahrnehmung, nämlich auf eine faſt gänzliche Vernachläſſigung des Gehörsſinnes und aller akuſtiſchen Combinationen und Erſcheinungen, und werden unwillkürlich dadurch an den grellen Contraſt erinnert, worin dies Benehmen zu der heiligen Schrift ſteht, in der die Benutzung des Gehörsſinns ganz beſonders, und ſelbſt da eingeſchärft wird, wo nur von dem geſchriebenen Wort die Rede iſt. Die Welt iſt dagegen den neueſten Naturforſchern in ſo fern ein ſinnlich wahrnehmbarer Gegenſtand, als deſſen Betrachtung von ihnen aber ganz ausſchließlich auf den Geſichtsſinn beſchränkt wird. Neben der Bewegung und den ſpäter entdeckten Kräften des Magnetismus und der Electricität, ſo wie des Zuſammenhangs Beider und mit der Wärme, wird nur das Licht als die Urſache der Veränderungen in den Verhältniſſen der Weltkörper angeſehen, ohne auf die Wirkungen Rückſicht zu nehmen, welche durch dieſelben Urſachen für die Akuſtik hervorgebracht werden. Das Licht wird ſogar als eine nicht irdiſche, ſondern kosmiſche Erſcheinung bezeichnet, ohne dem Tone eine gleiche Berechtigung auch nur abzuſprechen, weil man ihn gänzlich ignorirt.

Digitized by Google

Die heutige Naturwissenschaft würde freilich sich auf empirische Betrachtung, auf die Erforschung empirischer Naturgesetze beschränken, und dadurch die Speculation und die Analogie, die für jede andere Wissenschaft als unentbehrlich erachtet wird, hier ausgeschlossen bleiben, wenn nicht das Princip, welches jene Naturwissenschaft aufstellt, selbst wiederum im bestimmtesten Widerspruch mit sich, alsdann eine Geistesarbeit beginnen ließe, diese also doch wiederum als berechtigt anerkennte und gestattete, „sobald von innerer Nothwendigkeit getrieben, das Denken seinen Stoff den sinnlichen Wahrnehmungen entnimmt." Ja es wird sogar als eine Ansicht bezeichnet, „welche die Intelligenz entehre, wenn man, dem so viele Jahrhunderte hindurch gesammelten überreichen Schatz empirischer Anschauung gegenüber, die Philosophie als eine feindliche Macht betrachten wollte, welche diesen Schatz bedrohe." „Es gezieme nicht, wird gesagt, dem Geiste unserer Zeit, Induction und Analogien, mit denen man versuche, tiefer in die Verkettung der Naturerscheinungen einzudringen, zu verwerfen, und bald die Vernunft, welche nach einem Causalzusammenhange grüble, bald die regsame, zu allem Entdecken nothwendige Einbildungskraft zu verdammen." Aber auch in diesem letzteren Räsonnement, welches der Empirie in den Naturwissenschaften mit Recht jede Ausschließlichkeit streitig macht, vermißt das Christenthum für sich selbst irgend eine Anerkennung, sogar auch nur neben Philosophie, Vernunft und Einbildungskraft. Es scheint, als ob jene neuere Naturwissenschaft die innere Nothwendigkeit, welche dem Denken des natürlichen Menschen eingeräumt wird, stillschweigend der Schriftoffenbarung streitig macht.

Dabei ergiebt jene Wissenschaft, wie gesagt, fast eine

Digitized by Google

gänzliche Verzichtleiſtung auf die Gehörswelt, und bezieht ſowohl die ſinnlichen Wahrnehmungen, aus denen ſie für ihr Denken den Stoff entnimmt, als auch die Induction und die Analogien, mit denen ſie den Zuſammenhang zwiſchen Urſache und Wirkung in der Natur ergrübeln will, lediglich auf den Geſichtsſinn. Der Kosmos iſt dieſen Forſchern nicht das, was der Apoſtel Johannes 1 Joh. 2, 15 ff. darunter verſteht, die Ordnung der Welt, die geordnete Welt im Verhältniß, und freilich, weil die Sünde in ihr herrſcht, auch im Gegenſatz zu Gott, dem urſprünglichen Ordner, ohne daß ſich der Kosmos auf die Geſichtswelt beſchränkte. Für die neueſte Naturforſchung umfaßt der Kosmos allerdings „das Univerſum, die ganze Weltordnung, den Schmuck des Geordneten.“ Aber ſie begnügt ſich, das Univerſum als ein ſtummes Weltgemälde, als einen tonloſen Gegenſtand optiſcher Betrachtungen, den geſtirnten Himmel als ein ſeelenloſes, ſchweigendes Bild, den Eindruck, den er hervorbringt als einen blos landſchaftlichen, und das Auge ſo ausſchließlich und rückſichtslos als das allein berechtigte Organ ſinnlicher Weltanſchauung anzuerkennen, daß die Entdekkung der Jupiterstrabanten für die Geſchichte der Aſtronomie, ja für die „Schickſale ihrer Begründung“ als eine ewig denkwürdige Epoche excluſiv hervorgehoben, daß der früher in Holland 1608 geſchehenen, und zuerſt durch Galilei auf den Himmel angewandten „Erfindung des teleſcopiſchen Sehens,“ unter Benutzung der Bezeichnungen Fernröhren und Tubus für bloße Fernſichten, daß der allerdings großartigen Entdeckung der unſichtbaren Kräfte des Electro- und Thermomagnetismus eine ganz beſondere Bedeutung in der Betrachtung jenes Kosmos wiederholt eingeräumt wird, ohne es auch nur einmal zu

Digitized by Google

erwähnen, welche Fortschritte die christliche Theologie in diesen Gebieten gemacht, oder es irgendwo zu beklagen, daß man zur Schärfung des Gehörssinnes und zur Ueberwindung der Schwierigkeiten, welche der Akustik entgegenstehen, so gut als gar keine Anstrengungen zu berichten hat. Man kann sagen, daß nicht einmal der Name der Wissenschaft Astronomie von diesen Forschern eine genügende Würdigung gefunden hat, da sie theils ihr Gebiet ausdehnten, theils aber nicht einmal das eigentliche Gebiet gehörig untersuchten, in so fern die Gesetze, die Verhältnisse der Gestirne eben so nothwendig auch die akustischen umfassen müßten, wie vor allen Dingen, um in dem Bilde zu bleiben, den Ordner selbst, der diese Weltordnung schmückte, den Künstler, der dieses Bild, dieses Gemälde entwarf, den Gesetzgeber, von dem die Gesetze dieser Wissenschaft allein herstammen, — unseren Herrn und Gott, den lebendigen Gott, der Himmel und Erde erschaffen hat.

Aus dieser einseitigen Methode der in Deutschland jetzt herrschenden Naturwissenschaft sind mancherlei Fehler und Uebelstände erklärlich, welche ihr selbst von einem Laien, der sich auf die Berichte ihrer Koryphäen beschränken muß, gemacht werden können. Mit Recht hat sie die Ausdrücke Fixsterne, Firmament, Veste aus ihrem Bereiche verbannt, da sie überzeugend nachwies, daß kein Stern im Weltenraum seinen Platz unverändert behauptet, daß vielmehr die Veränderungen sowohl der Lichtstärke als der Bewegung dieser Himmelskörper unaufhörlich sind. Allein dessenungeachtet gefällt sie sich darin, den Weltenraum als ein Meer voll Inseln, und jeden Sternhaufen mit seinem Centralsterne als eine Insel, oder vielmehr als einen Inseln-Archipel, und von den zwei Umhüllungen der star-

Digitized by Google

ren Erdrinde die äusserste als Luftmeer zu betrachten, und auch zu bezeichnen. Man wird diese neueste Auffassung aber ebenso verwerfen müssen, wie jene uralte. Selbst jene Forscher wollen der Einbildungskraft nur sehr beschränkte Rechte auf ihre Wissenschaft einräumen, und doch ist die Bezeichnung der Bewegungen, welche übrigens durch den Schall eben so sehr als durch das Licht in den Himmelsräumen hervorgebracht werden, als Wellen eigentlich doch nur ein Bild und Spiel der Phantasie. Sodann aber, und das ist bei Weitem das Bedeutendere, isolirt jenes Bild die Himmelskörper und den Aether, die Erde und ihre Atmosphäre, und so fällt durch eine solche Auffassung der organische Zusammenhang in den Bewegungen und Verhältnissen der Gestirne und des sie hemmenden und treibenden Fluidums, die nothwendige und ursachliche Verkettung unseres Planeten mit seinem Luftkreise, und sogar die wesentliche Eigenschaft aller Himmelskörper als Organismen, als rund geformter und gegliederter Naturkörper, aus einander. Es liegt ein todter, stummer, anorganischer Mechanismus nackt und blos vor unseren Augen, der durch eigene, innere, ihrem Ursprunge nach eben so sehr als in ihrem Fortbestehen unerklärte Kräfte oder Federn sich bewegt, und zu dem Menschen, zu dessen Einbildungskraft, zu dessen sittlichen und ewigen Bedürfnissen ausser aller Beziehung sich befindet. Da steht denn der arme Mensch vor diesem gigantischen Automaten, und das Höchste, welches ihm von jenen Forschern verstattet wird, ist die kalte Bewunderung, welche uns ebenfalls allein ergreift, wenn die modernen Virtuosen uns ein Produkt ihrer Fingerübungen als Studien vorführen. Vergebens rufen ihm jene großen Forscher zu, „auf allen Stufen ihres Wissens warte seiner freudiges Erstau-

Digitized by Google

nen", sie wären darüber aus, sein „Naturgefühl", seinen „Naturgenuß" zu „reinigen". Es wird ihm verziehen werden können, wenn er über jene Verwunderung von dieser Purification nicht viel für sich gewinnen zu können fürchtet, und dynamisch und specifisch den Unterschied zwischen der Fingerfertigkeit jener Virtuosen und der Berechnungs- und Beobachtungsfertigkeit dieser Naturforscher nicht so anerkennt, daß er nicht die Elasticität ihrer körperlichen und geistigen Gymnastik für den Hauptgegenstand hält, den er hier zu bewundern, über den er sich freudig zu erstaunen hat. Es wird ihm verziehen werden können, wenn er in diesem Unmuthe die sonst so gefeierten Männer nicht ohne den bittersten Schmerz sich vorführen kann, welcher ihn als einen Christen und einen Musiker ergreift, indem er erwägt, was sie mit ihrem Scharfsinn, überhaupt mit dem Aufwande ihrer Geistesgaben den Wissenschaften und der Menschheit geleistet haben würden, hätten sie nicht fast geflissentlich dem Christenthum gewehrt, in ihre Werkstätten und Observatorien einzudringen.

Wir müssen es aber aussprechen, daß eine solche Naturforschung nicht blos zur Einseitigkeit, sondern auch zur Ungerechtigkeit führt, wie dies hier in Hinsicht auf den Gegenstand nicht unerwähnt bleiben darf, mit welchem wir uns vorzugsweise beschäftigen. Diese Ungerechtigkeit ist besonders gegen solche Männer geübt worden, welche, ehe das Christenthum in die Welt trat, und ausserhalb der durch dasselbe theils bestätigten, theils erst erfolgten Offenbarungen, ihre Beobachtungen und Speculationen anstellten, und gerade deshalb eine größere Anerkennung und Bewunderung ihrer Forschungen und Combinationen verdienen, als ihnen von den neueren Naturphilosophen zu Theil geworden ist.

Digitized by Google

Um uns auf den beſonderen Stoff der gegenwärtigen Betrachtungen zu beſchränken, ſo wollen wir in einigen Gegenſätzen zeigen, wie dieſe Weltweiſen, und wie chriſtliche Gelehrte die Verdienſte der Griechen aufgefaßt haben. So erkennt Piper es treffend an, daß Pythagoras in ſeinem Syſtem durch ſeinen Glauben an die Weltharmonie ſich leiten ließ, und durch dieſen Glauben ſeine Schüler ſittlich heraufzubilden ſuchte, welcher Glaube „mehr, als menſchliche Erfindung iſt, und eine höhere Abkunft verräth". Wenn ſogar Pythagoras ſelbſt meinte, die Himmelsmuſik zu vernehmen, ſo würde man höchſtens vermuthen dürfen, entweder er habe ſich getäuſcht, oder ſich wirklich in einem Zuſtande der Verzückung befunden, welcher nach den neueren Erfahrungen die menſchliche Seele über die materiellen Beſchränkungen ausnahmsweiſe hinaushebt. Dagegen wird „die mathematiſche Symbolik der Pythagoräer" von den neueren Weltweiſen damit abgefertigt, ſie habe noch ſpäter phantaſiereiche Entdecker auf Abwege geführt. „Es wohne, ſagen ſie, ein feſſelnder, von dem ganzen Alterthum gefeierter Zauber in den einfachen Verhältniſſen der Zeit und des Raumes inne, wie ſie ſich in Tönen, in Zahlen und Linien offenbaren". Man könnte es eine geiſtreiche Geringſchätzung nennen, mit der auf eine ſolche Weiſe die Berechtigung dieſer pythagoräiſchen Forſchungen, und vollends die logiſche Conſequenz ihrer Reſultate unerörtert liegen gelaſſen wird.

Ferner läßt der große, aber entſchieden chriſtliche Naturforſcher G. H. v. Schubert dem Ariſtoteles darin Gerechtigkeit widerfahren, daß dieſer den Weltraum als ein höheres Weſentliches betrachtet habe, ſo daß man des Stagiriten Autorität nicht ganz verwerfen kann, wenn er

Digitized by Google

zugiebt, falls, was er beſtreitet, die Himmelskörper ſich bewegten, ein gewaltiger Ton entſtehen müſſe, und wenn er meint, daß nur die Gewöhnung von der Geburt an es dem Menſchen unmöglich gemacht habe, die Muſik des Himmels zu vernehmen. Allein auch auf dieſe Philoſophie laſſen ſich die anderen neueren Naturforſcher nicht ein. Es wird vielmehr ohne alle Spur von Anerkennung oder auch nur von Bewunderung blos trocken referirt, daß Ariſtoteles die Einheit der Natur als das Problem des Kosmos betrachtet habe, daß ihm zwar in der Natur nichts zuſammenhanglos Eingeſchobenes, wie etwa in einer ſchlechten Tragödie, erſchienen, daß aber die Gottheit von ihm als die höchſte ordnende Einheit verehrt ſei. Er habe die Geſtirne als handelnde und lebendige Weſen betrachtet, deren ſich die Gottheit bediene, um in ihren ewigen Bahnen ſich zu erhalten. Dabei läuft, wie es ſcheint, das Misverſtändniß unter, als ob Aſtralgeiſter von Ariſtoteles als die Weſen betrachtet wären, welche die Planeten bewegt, da ihm vielmehr die Geſtirne ſelbſt handelnde Organismen ſind.

So wird auch der Indiſchen Naturphiloſophen ohne alle ſo naheliegende Bewunderung gedacht, welchen der Aether, Akaſa, zu den fünf Elementen gehört, und von denen er als ein unendlich feines Fluidum anerkannt wird, welches Leben und Ton verbreite, und Alles geſtalte.

Es darf alſo nicht befremden, wenn Kepler, der in den Geſtirnen bewegende Geiſter annimmt, und in ihren Bewegungen eine Skala nachzuweiſen ſucht, als blos „phantaſiereich" nicht weiter gewürdigt worden iſt.

Bei dieſer einſeitigen und partheiiſchen Naturforſchung kann ſich weder der Chriſt noch der Muſiker beruhigen. Beide können es nicht zugeben, daß durch ſolche auf die Optik und auf Empirie, ſo wie auf eine ſtarre,

Digitized by Google

religionslose Combination und Conjectur beschränkte „Bereicherung des menschlichen Ideenkreises" „die Menschheit veredelt worden ist". Viel eher müssen sie befürchten, daß der sündhafte, unbußfertige Mensch durch eine solche einseitige, wenn gleich glanzvolle und blendende Bereicherung seines Wissens zu Anmaassung und wissenschaftlichem Hochmuth hingerissen wird, statt seiner sittlichen und ewigen „Veredlung" näher geführt zu werden.

Der Christ, welcher seine Berechtigung zu den akustischen Erforschungen des Jenseits aus der heiligen Schrift allein und wenigstens zunächst entnehmen zu dürfen meint, kann davon als von einer ihm von Gott kundgegebenen Thatsache ausgehen, daß nicht blos dereinst, sondern schon jetzt, und schon in der ganzen Zeit, seitdem Gott Himmel und Erde schuf, die Himmelskörper in dem Weltenraum zu Gottes Verherrlichung in wunderbaren, von uns Erdenmenschen nicht vernommenen, noch vernehmbaren Schwingungen und Tonwellen erklingen, daß aber, wenn die Decke, welche unseren Sinnen das Anschauen Gottes und seiner Geister verhüllt, gleichsam hinweggezogen wird, uns eine Harmonie, wie das Getön des Allmächtigen, unfehlbar umrauschen und entzücken muß. Man braucht sich nicht damit zu begnügen, zu erwägen, daß das Ahnungsvermögen, um die Worte G. H. v. Schubert's zu gebrauchen, ein Naturtrieb unserer Seele ist, und derselben schon darum nicht die Befugniß abgesprochen werden kann, wenn sie sich in dem Kreise von Analogien und logischen Schlüssen bewegt, um jenen Trieb zu befriedigen. Man braucht sich nicht auf den Altmeister der neueren Naturwissenschaft, Alexander v. Humboldt, zu berufen, welcher von seiner Naturwissenschaft Schlüsse nicht ausschließt, sobald sie sich auf Analogien gründen, und die Kluft theilweise aus-

Digitized by Google

füllen, durch die ſich die mathematiſche Naturphiloſophie von Ahndungen trennt. Unſere Berechtigung, die akuſtiſchen Verhältniſſe des Jenſeits zu erforſchen, hat einen beruhigenderen, zuverläſſigeren, untrüglicheren, ja den einzigen feſten und ſoliden Haltpunkt.

So iſt es uns unſtreitig unverwehrt, die von den Aſtronomen unſerer Tage ausſchließlich erforſchten Erſcheinungen des Lichts in dem den Weltenraum erfüllenden Fluidum, welches wir Aether nennen, auf die Gehörswelt anzuwenden. Wir dürfen es undenkbar und ungereimt erklären, daß für einen verklärten Leib der Sinn des Geſichts dieſelben Vorzüge vor dem Sinn des Gehörs ſollte geltend machen können, wie es jetzt durch Beſchränkungen der Fall iſt, welche unbeſtritten nur für irdiſche Verhältniſſe beſtehen. Der Umſtand, daß nicht blos die Vibrationen des Lichts, ſondern auch des uns hier allein beſchäftigenden Tons durch Wellenbewegungen fortgepflanzt werden, und der fernere Umſtand, daß das eigenthümliche elaſtiſche Fluidum des Aethers von ungleich ſchnelleren Vibrationen bewegt, ſchon diejenigen optiſchen Erſcheinungen beſchleunigt, welche unſerem gegenwärtigen Auge zugeführt werden, endlich die innigen Beziehungen, in denen Licht, Wärme, Electricität und Magnetismus zu einander, und zu den Organismen der Weltkörper ſtehen, führen uns zu einem analogen Aufſchluſſe über die akuſtiſchen Verhältniſſe des Jenſeits. Wir wenden uns zuverſichtlich von den in der Welt des Auges herrſchenden Geſetzen, von der dort von Gott geſchaffenen, und durch ſeinen Willen geltenden Weltordnung zu der Welt des Gehörs, und vervollſtändigen durch dieſe Schlußfolgerungen die geſammte Lehre von den Kräften und Ordnungen der Schöpfung, welche insgeſammt nur in ihrem ganzen

Digitized by Google

Zusammenhange als Gedanken und Willensäusserungen Gottes angesehen werden können. Es ist uns nicht blos Bedürfniß, sondern auch Pflicht, den gesetzmäßigen Zusammenhang in diesem bestehenden Vernünftigen (um mich einer Aeusserung von H. Lotze zu bedienen), zu erkennen und zu bewundern, zugleich aber auch uns zu der Vertauschung des Ewigen mit dem Vergänglichen, des Jenseits mit dem Diesseits, der Ewigkeit mit der Zeit, sobald es der Wille des Herrn zu unserer Seligkeit heischt, zu entflammen und zu begeistern. Ueberall erblicken wir Wechselbeziehungen, gegenseitige Aufschlüsse, und es löst uns schon das Diesseits die Räthsel des Jenseits auf, wie die optische Welt uns die akustische aufschließt. Nehmen wir mit Martensen an, daß der innerste Kern in dem christlichen Dogma von der Schöpfung der Welt, der Begriff der schöpferischen Teleologie ist, und daß somit die Anschauung von dem ganzen Weltleben auf eine Entwickelung, auf eine Fülle der Zeit hinweist: so ergiebt sich auch hieraus für den akustischen Kosmos eine dem sichtbaren analoge Plerose und Vollendung. So unterscheidet auch der Apostel Paulus (Hebr. 11, 3 vgl. Richers Genesis S. 67) im Universum zwischen *φαινομενον* und *βλεπομενον*, zwischen Demjenigen, was sich im Kosmos dem leiblichen Auge darstellt, und den Gegenständen des Forschens, des Anerkennens, den Erscheinungen überhaupt. Wenn nach Hiob (38, 7) die Morgensterne, die Söhne Gottes, die Engel, diese wahrhaftigen, und nicht ideelle Wesen der dichterischen Phantasie, schon bei dem Werden des Kosmos, bei der Entstehung des Schöpfungswerkes jubeln und jauchzen: sollte dies nicht in Harmonien geschehen sein, in den erhabensten, den ganzen Gehörs Kosmos durchbrausenden Harmo-

Digitized by Google

nien? Und so wie in der ganzen sündigen Menschheit die Spuren der göttlichen Schriftoffenbarungen sichtbar werden, so möge es nicht als Vermessenheit erscheinen, hier an den Griechischen Mythos zu erinnern, welcher nach Plato die Himmelsmusik von den persönlichen Wesen herschreibt, die auf den Himmelskörpern ihren Sitz haben.

Wenn alle Himmelskörper sich in einer fortdauernden Bewegung befinden, und eben aus dieser Bewegung sich die akustischen Schwingungen ergeben: so rechtfertigt sich die Annahme kunstvoller Harmonien daraus, daß sie sich nicht isolirt bewegen, sondern theils unmittelbar, theils mittelst eben dieser Vibrationen in gewissen, geregelten Verhältnissen zu einander sich befinden. Alle Himmelskörper sind Organismen, lebensfähige Organismen, nur leichter, zarter, ätherischer als die Erde. Sie sind nach der Lehre der Genesis Zeichen für die Erde und die Menschheit, so daß, wie Richers treffend bemerkt, in ihnen das Wesen, Leben, Thun der Erdenwelt, wie in einem großen Spiegel, sich abbildet. Richers legt in Uebereinstimmung mit den Lehren der göttlichen Schriftoffenbarung den Gestirnen das Amt bei, daß sie helfen sollen, den höheren, geistigen, d. h. geschichtlichen Zeiten vorstehen, insbesondere denen des Reiches Gottes. Engel und Gestirne heißen in der heiligen Schrift das Heer des Himmels: so enge gehören sie zusammen. Daher fühlt sich der natürliche Mensch schon jetzt, ehe er ihre Harmonie und Jubelchöre vernimmt, bei dem Anschauen ihrer nur scheinbar stummen, schweigsamen Rotationen zu ihnen hingezogen, und Delitzsch sagt tief und wahr, das menschliche Herz fühle sich hienieden so mächtig zu ihnen emporgehoben, so unwiderstehlich, als vernähme das irdische Ohr von dort her Laute, die aus keines Menschen Munde kommen, noch je von

Digitized by Google

Menſchen auf Erden gefaßt werden können. Freilich ſtreift hier das Ergebniß der ſpeculativen Naturforſchung an das Wunderbare, und wir wiſſen es vom Erlöſer ſelbſt, daß wo man nicht glaubt, keine Wunder geſchehen Matth. 13, 58. Marc. 6, 5. 6. Der Glaube iſt die unerläßliche Bedingung, unter der ſich irgend die Wunderkraft offenbart, dieſe Kraft, deren jeder Menſch fähig iſt, wenn er nur von dem dazu erforderlichen Glauben erfüllt iſt Matth. 17, 20. Marc. 11, 23. Luc. 17, 6. 21, 21. Daher mag auch das Forſchen der jetzigen Naturforſcher trotz aller ſcheinbar glänzenden Reſultate ſo begränzt ſein, weil ihnen der genügende Glaube fehlt, weil ſie ſchon den Gedanken an ein Wunder als unſtatthaft gewaltſam abwehren und zurückweiſen, und nicht ihre Wiſſenſchaft darauf richten, in den Menſchen die Glaubenskraft ins Leben zurückzurufen. Olshauſen bemerkt, die Wunderkraft bedarf als gleichſam der poſitive Pol, einer Empfänglichkeit, um ſich mittheilen und verſtanden werden zu können. Wo der Glaube nicht vorhanden iſt, da iſt ein Wunder ebenſo moraliſch unmöglich, wie die Seligkeit eines nicht bußfertigen, nicht reumüthigen Sünders unmöglich iſt. Der Glaube iſt die empfangende, die Gnade iſt die gebende Liebe.

Um aber nur einen einigermaaſſen für unſere irdiſche Faſſungskraft brauchbaren Maaßſtab von den Reſultaten zu gewinnen, welche die Analogie der optiſchen Welt für die akuſtiſche darbietet, ſo wollen wir hier nur erwähnen, daß die Aſtronomen durch Beobachtung der Verfinſterungen der Jupiters-Trabanten ermittelt haben wollen, wie das Licht von der Sonne bis zur Erde durch das den Weltenraum füllende Medium hindurch 42,000 Meilen in einer einzigen Sekunde zurücklegt, während nach den ge-

Digitized by Google

naueſten Verſuchen von mehreren Gelehrten bei Paris im Jahr 1822 ein Ton in einer Sekunde durch den unſere Erde umgebenden Dunſtkreis ſich nur 1050 Fuß fortpflanzt. Wenn wir nun angewieſen werden, anzunehmen, daß das eigenthümlich elaſtiſche Fluidum des Aethers viel leichter vibrirt, als die Atmoſphäre unſeres Erdballs, und wenn unzweifelhaft die Bewegungen aller Himmelskörper diejenigen auf der Erde in einem unberechenbaren Verhältniſſe übertreffen: ſo läßt es ſich nur ahnden, welche Toncoloſſe in Bewegung geſetzt werden müſſen, ſowohl in ihrem Umfange und in ihrer Stärke, wie in ihrer Geſchwindigkeit, wenn die dadurch hervorgebrachten Töne und Harmonien vernommen werden könnten, und in einem ähnlichen Verhältniſſe in die äuſſere Welt hinausträten, als die Lichterſcheinungen. Nehme man vollends hinzu, daß die Phyſik des Ohrs nicht ſeit zwei Jahrtauſenden gleichſam ſtill ſtände, ſondern das telakuſtiſche Hören ebenſolche Fortſchritte ſchon ſeit drittehalb Jahrhunderten gemacht hätte, wie dem teleſcopiſchen Sehen nachgerühmt werden kann!

Aber es iſt eben auch die Thatſache ſehr eigenthümlich, daß die Akuſtik von den Naturforſchern, wie es ſcheint, ſehr vernachläſſigt wird, und ſie ihren ganzen Scharfſinn, ihre Ausdauer, ihre Berechnungen und Combinationen auf das freilich viel zugänglichere, viel leichter erreichbare, und durch mancherlei glückliche Erfindungen und Entdeckungen erleichterte Gebiet des Auges beſchränkt haben. Wir wollen hier nur zwei Punkte aus der Akuſtik hervorheben, um uns davon zu überzeugen, welche Gegenden in der Welt des Gehörs noch durchwandert werden könnten, oder doch müßten, um die Wiſſenſchaft der Akuſtik zu fördern, und dadurch über die Muſik ſowohl des Dieſſeits als

Digitized by Google

des Jenseits, sowohl in deren gegenseitigen Eigenthümlichkeiten, als in deren Berührungspunkten und Analogien neue Aufschlüsse zu erobern.

Die Physik lehrte bis jetzt, daß in einem luftleeren Raum wohl die Fortpflanzung des Lichts, nicht aber diejenige des Tons möglich ist. Es wird hier unter einem luftleeren Raum derjenige verstanden, in welchem sich nicht die Luft unserer Erden-Atmosphäre befindet, und ferner vorausgesetzt, daß für unser Ohr in dem jetzigen gebrechlichen Leibe der Ton aus einem solchen Raum nicht vernehmbar ist. Man bringt mit diesem empirischen Satze zwei andere Erfahrungen in Verbindung. Auf dem über 15,000 Fuß über der Meeresfläche erhabenen Gipfel des Montblanc will ein Reisender bemerkt haben, ein Pistolenschuß mache dort weniger Geräusch, als in der Ebene der Schuß aus einer kleinen Kinderkanone, und in einer Höhe von 20,000 Fuß meinte ein Luftschiffer in der Intensität seiner Stimme eine ungemeine Abnahme wahrgenommen zu haben. Mit diesen unerheblichen und wissenschaftlich wenig zuverlässigen Beobachtungen scheint die neueste Physik sich begnügt zu haben. Nun wissen wir, daß das Wasserstoffgas vierzehn Male leichter ist, als die atmosphärische Luft, und daß das feinste aller uns bekannten Gase gleichwohl noch immer so schwer wiegt, daß schon fünf Cubikfuß in dem möglichst gereinigten Zustande ein ganzes Loth Gewicht haben. So viel bekannt, ist man aber hier in seinen empirischen Untersuchungen nicht weiter gegangen. Weit entfernt, überall ermittelt zu haben, welche Elemente der atmosphärischen Luft es sind, denen am wenigsten, oder denen am meisten Einfluß, sei es nun auf die Tonschwingungen an sich, oder auf das Gehörsorgan eingeräumt werden muß, so hat man noch viel

Digitized by Google

weniger die verschiedenen hier denkbaren akustischen Verhältnisse zur atmosphärischen Luft auch nur annäherungsweise in Zahlen zu berechnen versucht. Wir wissen zwar ferner, daß Arago, ohne von Alexander v. Humboldt, der sich vielmehr auf ihn beruft, widersprochen zu werden, das ätherische Fluidum, welches die Welträume füllt, den Weltäther in seinen Wirkungen den irdischen Gasformen assimilirt. Wenn wir nun wüßten, in welchem Maaßstabe Gase den Ton zur atmosphärischen Luft leiten: so würde zu ermitteln sein, in welchem Verhältnisse unser Ohr verfeinert oder geschärft werden müßte, oder auch der Ton im Weltenraume sublimirt ist, um vom Weltäther fortgetragen zu werden. Wir wissen, daß der für unser jetziges Ohr hörbare tiefste Ton 16, 4 Oscillationen oder Schwingungen in einer Sekunde machen muß. Dieser tiefste Ton wird von einer sechszehn Fuß langen, mit einem Stöpsel gedeckten Orgelpfeife, welche Vorrichtung Grobgedackt genannt wird, hervorgebracht. Der höchste für uns vernehmbare Ton macht nach Chladni 16, 384 Schwingungen in einer Sekunde. Unsere Musik diesseits umfaßt nach den Annahmen der neuesten Physik neun Octaven, vom zweimal unterstrichenen c zum dreimal überstrichenen c. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß die Elasticität diejenige bewegende Kraft ist, welche den Klang erzeugt und fortpflanzt, daß aber die Elasticität eine der Eigenschaften des Fluidums im Universum eben so gut ist, als der Atmosphäre, desjenigen Fluidums, welches von unserem Erdkörper ausgehaucht wird. Wenn wir nun nicht zu bezweifeln vermögen, daß jener Weltäther, die Rakia der Genesis, keineswegs für sich selbst existirt, so wenig als irgend ein Leben in der Natur überhaupt, sondern von den Himmelskörpern selbst ausge-

Digitized by Google

haucht wird, so wie unsere Erdenatmosphäre auch nur der Hauch, das Produkt des Ausathmungsprocesses von demjenigen Organismus ist, welcher uns in unserem jetzigen Leibe zur Wohnung dient: so ergeben sich hier Combinationen, welche weit die kühnsten Erwartungen für den Naturforscher überfliegen, dem die Betrachtung der Gehörswelt eben so sehr eine Gewissenssache ist, als die von seinen Zeitgenossen gepflegte Welt des Auges, und der die „Stärkung sinnlicher Organe" nicht auf das Gesicht beschränkt. Wollen wir uns dabei Ahndungen hingeben, so wird diese Harmonie im Aether in einer innersten Steigerung tönen, wie im kleinsten Maaßstabe die von Koch vervollkommnete Aeolsharfe, oder die meteorologische Harmonika, welche 1786 der Abbate Gattoni zu Mailand, mittelst funfzehn zwischen zwei Thürmen ausgespannten eisernen Saiten aufstellte. Wenn man, wie es heißt, von diesen Vorrichtungen schon in unserer Atmosphäre die wunderbarsten, unser ganzes Nervensystem erschütternden und durchschauernden Harmonien vernimmt, wie viel erschütternder werden die Wirkungen in dem Aether sein!

Die neueste Physik ist wenigstens darin vor der älteren bevorzugt, daß ihr die Entdeckung von Chladni's Klangfiguren angehört. Ungeachtet diese Entdeckung nun schon fast ein volles halbes Jahrhundert alt ist, so hat man doch soviel bekannt, nicht unternommen, dieselbe weiter zu verfolgen. Was uns davon hier interessirt, ist die dadurch abermals ausser allem Zweifel gesetzte Thatsache, daß eine Wechselwirkung zwischen der Gehörs- und Gesichtswelt besteht, und zwar in der Art, daß, so weit es bis jetzt ermittelt ist, auf einer Fläche, welche durch Tonschwingungen in Bewegung gesetzt wird, sich mittelst dieser Vibration bestimmte Linien oder Figuren bilden, welche

Digitized by Google

nach Maaßgabe der Tonſtärke ſich verändern. Man hat, wie geſagt, dieſe Entdeckung auf ſich beruhen laſſen, alſo nicht unterſucht, ob und in welcher Art die Töne nach ihrem Umfange, vollends nicht, ob und in welcher Art ſie in ihren Combinationen als Harmonien dem Geſichtsſinn erſcheinen können. Eben ſo wenig hat man bis jetzt erforſcht, in wie weit die atmoſphäriſche Luft oder Gaſe dabei betheiligt ſind. Jedenfalls dürfte dieſe unſtreitige Wechſelwirkung zwiſchen Ton und Licht, oder richtiger zwiſchen den Gebieten der Optik und Akuſtik ſchon jetzt zu einem Schluſſe von dem einen auf das andere berechtigen. Da nun in den Bewegungen der Himmelskörper eine Regelmäßigkeit und ſomit die Bildung beſtimmter Linien und Figuren unbeſtreitbar iſt: ſo wird auch dadurch der Schluß auf eine Harmonie zwiſchen den Organismen des Weltenraumes ſelbſt für den natürlichen Menſchen nicht als unberechtigt angeſehen werden können.

Wir ſchließen aber dieſe unſtreitig ſehr dürftigen, und bei der Erhabenheit des Gegenſtandes und unſerer eigenen Unfähigkeit den coloſſalen Stoff zu bewältigen, ſehr anmaaßlichen Betrachtungen, mit der Bitte an unſere Leſer, ſie zu prüfen, und mit der ihnen unſtreitig bekannten und lieben, wunderbar ſchönen Melodie die Verſe zu ſingen, welche Meyfahrt 1642 anſtimmte:

Wenn dann zuletzt ich angelanget bin
Im ſchönen Paradeis,
Höchſter Freud' erfüllet wird der Sinn,
Der Mund von Lob und Preis.
Das Hallelujah reine
Singt man in Heiligkeit,
Das Hoſianna feine
Ohn' End' in Ewigkeit.

Digitized by Google

IV.

Johann Nicolaus Forkel.

Digitized by Google

Digitized by Google

Der Mann, deſſen Name der gegenwärtige Aufſatz ziert, ward am 22. Februar 1749 im Coburgiſchen geboren, wollte ſich dem Studium der Rechte in Göttingen widmen, blieb aber hier, um ſein ganzes Leben ausſchließlich der göttlichen Tonkunſt zuzuwenden, ward Univerſitätslehrer, Muſikdirector, und ſtarb als ſolcher daſelbſt am 20. März 1818. Seit 1772 hat er theils privatim, theils privatiſſime Vorleſungen über die Tonkunſt gehalten. Was er als Hiſtoriker, als Kritiker geleiſtet hat, iſt allgemein anerkannt, und ſichert ihm einen Platz, auch für die ſpäteſte Nachwelt.

In den Jahren 1811 bis 1813 ward mir das unvergeßliche Glück zu Theil, ſein Schüler zu werden. Am Dienſtag des 23. März 1813 hatte ich zwiſchen 11 und 12 Uhr die letzte Stunde, und habe mir die herzlichen, warmen Worte davon aufbewahrt. Nach dem Unterricht, den Sie bei mir gehabt haben, ſprach der würdige Lehrer, kann eine leiſe Erinnerung an meine ſtete Hinweiſung genügen, ihn Ihnen unvergeßlich zu machen. Halten Sie ſich immer an die beſten Muſter. Von Bach lernen Sie, was wahrer Geſang heißt, weit unterſchieden von leiernden und hüpfenden Melodien. Zu Ihrer Vervollkommnung nehmen Sie zuerſt Sebaſtians zweiſtimmige Inventionen vor,

Digitized by Google

analyſiren Sie ſich dieſelben, verſuchen ähnliche Themata eben ſo zu wenden, zu moduliren, zu entwickeln, zu imitiren. Nachdem Sie ſich durch dieſe Inventionen damit vertraut gemacht haben, was wahrer zweiſtimmiger Geſang iſt, ſo machen Sie ſich an die dreiſtimmigen Symphonien des Meiſters, und dringen auf dieſelbe Weiſe in deren Verſtändniß ein. Dann müßte es nicht mit rechten Dingen zugehen, wenn Sie nicht weitere Fortſchritte machten, und ſich an Kanons wagen könnten, zuerſt an zweiſtimmige ꝛc. Kirnberger wird Ihnen treffliche Dienſte thun. Schaffen Sie ſich auch gelegentlich die ſechs Sonaten für Klavier und Violin von Sebaſtian an, die in Zürich bei Nägeli erſchienen, und zum Studium trefflich ſich eignen. Was Ihr Violinſpiel betrifft, ſo halten Sie auch hier ſich an edlen Geſang und Vortrag. Ihr Studium ſei die Bachiſchen Sonaten. —

Bis an ſeinen Tod bin ich Forkels Freund, über ſein Erdenwirken hinaus ſein dankbarer Verehrer geblieben. Von ihm beſitze ich namentlich auſſer Briefen zwei Geſchenke, die er mir zur Erinnerung verehrte, beide im Manuſcript. Zwölf wunderliebliche Polonaiſen von Wilhelm Friedemann Bach, den er überhaupt noch höher ſtellte, als den von ihm zuerſt durch Biographie und Kritik hoch gefeierten Vater Johann Sebaſtian. Ferner den vierſtimmigen figurirten Choral: Wenn wir in höchſten Nöthen ſind, kurz vor ſeinem Ende ſeinem Schwiegerſohn in die Feder dictirt. Es gewährt einen hohen Kunſtgenuß, mit dieſer tiefſinnigen, künſtlichen Behandlung die beiden Harmoniſirungen zu vergleichen, welche in der von ſeinem Sohne Carl Philipp Emanuel 1784 erſchienenen Sammlung vierſtimmiger Choralgeſänge Nr. 68 und 247 von demſelben Meiſter ſich befinden.

Digitized by Google

Aus dem Nachlasse meines verewigten Freundes besitze ich vier Schätze. Zuerst das einzige vorhandene Oelbild von dem gedachten Wilhelm Friedemann Bach, auch der Hallesche genannt, einem persönlichen Freunde Forkels, geb. 1710 † 1784. Forkels Schüler werden sich erinnern, daß das Bild in dessen Studirstube an der Wand hing.

Sodann habe ich eine Auswahl von einigen vorzüglichen Klavier-Compositionen von Johann Sebastian, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach, welche Forkel auf seinem Hassischen Doppelklavier liegen hatte, von ihm selbst für den eigenen Gebrauch gesammelt aus Originalhandschriften, und der sorgfältigsten Correctur von ihm unterzogen, so daß es sich wohl gar nicht bezweifeln läßt, in dieser Sammlung sei die richtigste Lesart von diesen klassischen Compositionen enthalten, und wenn erweislich in den davon seitdem im Druck erschienenen viele wichtige Varianten enthalten sind, so werden sie im Zweifel verworfen werden müssen. Forkel pflegte aus dieser Sammlung seinen liebsten Schülern, wenn er sich in geeigneter Stimmung befand, zu ihrer Aufmunterung und zur Belohnung ihrer Studien vorzuspielen, und ihnen wird der zarte, innige, tief empfundene, begeisternde Vortrag in der klassischen Sebastian Bach'schen Manier unvergeßlich sein.

Den Anfang macht Sebastians chromatische Phantasie, die Forkel für das größte Meisterwerk aller Zeiten als Klaviercomposition erachtete, aber freilich unendlich schwierig im Vortrage, um in richtiger Weise dargestellt zu werden. Es folgen darauf einige Präludien und Fugen aus dem wohltemperirten Klavier, diejenigen, denen Forkel aus dieser Sammlung den Preis zuerkannt,

Digitized by Google

Präludium E dur, dreistimmige Fugette in A, Präludium in B dur, dreistimmige Fugette in B dur, Präludium und dreistimmige Fugette in Cis dur, vierstimmige Fugette in D dur, Präludium in Es mol, dreistimmige Fugette in Dis mol, dreistimmige Fuge in C dur, Präludium und dreistimmige Fuge in D mol, Präludium und Fuge in E dur, Präludium und Fuge in E mol, Präludium und dreistimmige Fuge in Fis dur, Präludium und dreistimmige Fuge in Fis mol, Präludium und dreistimmige Fuge in G dur, Präludium in A mol. — Darauf folgt Sebastians berühmte C mol Phantasie. Aus den Klavierübungen desselben: Aus dem ersten Theil Präludium, Allemande, Corrente und Gique, aus dem vierten Ouverture. — Aus Sebastians kleinen Suiten Allemande, Bourree, Sarabande, Menuett, Präambulum, Gique, Allemande und Gique. Aus den Englischen um 1740 für einen Englischen Musikfreund componirten Suiten ein Präludium, und wiederum aus den kleinen eine Gique, Courante, Gique, aus den Englischen eine Gique. Danach kommen für zwei Clavicimbel mit zwei Manualen eine Arie mit dreissig Variationen, worunter acht Canons für zwei bis neun Stimmen und eine Fuge. Von Wilhelm Friedemann Bach enthält das Buch zwei Sonaten in Es und D dur, von Carl Philipp Emanuel eine ungedruckte Sonate in B dur, ferner aus den Sonaten für Kenner und Liebhaber mehrere Stücke, namentlich eine Phantasie in A dur.

Endlich besitze ich zwei Originalhandschriften, Vorlesungen von Forkel über die Theorie der Musik, gehalten zuerst im Wintersemester 1772, und ein Commentar zu der 1777 gedruckten Abhandlung über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und

Digitized by Google

nützlich ist, zum Gebrauch akademischer Vorlesungen entworfen. Ausführliche Auszüge aus diesen werthvollen Handschriften würden nicht mehr zeitgemäß sein, wiewohl sie ungemein viel Lehrreiches auch für unsere Zeit, und gerade für dieselbe enthalten, wo sich leider die Musik so sehr von dem Grunde und Boden der wahren, einfachen, unvergänglichen Kunst entfernt hat, und an dieselbe sowohl von Musikern als von manchem Publikum Anforderungen erhoben werden, welche weit über die Gränzen des klassischen, ästhetischen Geschmacks hinausgehen, und wo uns wohl gar unter dem anmaaßenden Aushängeschilde einer Musik der Zukunft oder eines besonderen Kunststils die Ergießungen eines vorübergehenden, vergänglichen, in sich unhaltbaren Mode angepriesen werden. Unser alter Lehrer führt uns mit sicherer Hand, durch gründliche Studien von Klassikern sowohl in der Komposition als in der Kritik und musikalischen Dogmatik geübt, überall auf einen Standpunkt, der nie und nirgends ungestraft verlassen werden kann, und wo die Kunst an ihre Jünger und Freunde auch Forderungen erhebt, wo sie aber immer und immer wieder auf das Studium der Natur, des Natürlichen zurückgewiesen werden. Die Warnung vor blosser, mechanischer Händearbeit, vor der Idololatrie mit Technik und Instrumentation, vor leeren Exercitien und sogenannten Studien blosser Fingerfertigkeit, vor Künstelei in ihren mannichfaltigsten Extravaganzen, vor Verwechselung derselben mit der Kunst selbst, wie das freilich zu allen Zeiten in einem mehr oder weniger erheblichen Grade geschehen ist, tritt überall hervor. Wie sehr würde der alte Meister sich verwundern, und das ihm ganz eigenthümliche satirische Gesicht aufsetzen, wenn er jetzt in manche Salons oder gar Concertsäle einträte und vernähme, was man häufig dem

Digitized by Google

geduldigen Publikum aufzutischen wagt, und wo das Meiste auf kalt lassende, höchstens zur Verwunderung oder auch zum Mitleid stimmende Ueberwindung monströser äusserlicher Schwierigkeiten und Hindernisse hinausläuft. Unser Forkel dringt auf Berichtigung der Begriffe, auf gründliche Belehrung über die Musik in ihren verschiedenen Theilen, um ein gründliches Urtheil zu fällen, und sich von gediegenen Werken einen wahrhaften, bleibenden, geistigen Genuß zu verschaffen. Er macht darauf aufmerksam, daß, wenn die Musik unstreitig das ganze Klangreich umfaßt, wahre, ächte Musik drei Merkmale enthalten muß, und nur diejenige sein kann, welche reich ist an Combinationen der Töne, in diesen Verbindungen eine bestimmte und naturgemäße Ordnung beobachtet, und sich einen festen, ästhetischen Endzweck setzt.

Das erste Merkmal führt dahin, seine Studien mit der physischen und mathematischen Klanglehre anzufangen, das zweite zur musikalischen Grammatik, welche die Zeichenlehre, die Kenntniß der Tonarten und Klanggeschlechter, die Lehre von der Harmonie und Melodie, so wie die Rhythmik umfaßt, und zur musikalischen Rhetorik. Das dritte Merkmal bedingt die Lehre von den verschiedenen Stilen, womit die gründliche Bekanntschaft uns namentlich auch vor „affectirten Klingeleien, leeren und nichts bedeutenden Süssigkeiten" bewahren soll. Hier beschränkt sich Forkel noch auf die Unterscheidung der Kirchen-, Kammer- und Theater-Schreibart. Den Beschluß machen nach der Lehre von den äusseren Formen der Musikstücke die musikalische Aesthetik und Kritik.

Aus dieser reichhaltigen Fundgrube wird hier nur Einzelnes hin und wieder hervorzuheben, und mit eigenen,

Digitized by Google

neueren Erfahrungen und Bereicherungen zu vervollständigen erlaubt sein.

Die Physik hat, seitdem Forkel schrieb, in aller sonstigen Hinsicht großartige Fortschritte gemacht; allein leider ist die Akustik von den Naturforschern gar sehr vernachlässigt worden, und wir haben schon anderswo bemerkt, daß die neueste Zeit ausser etwa der Lehre von den Klangfiguren wenig mehr geliefert hat, als was wir nicht schon in Aristoteles und Mattheson, um nicht Anderer aus der älteren und ältesten Zeit zu gedenken, finden.

Unter den musikalischen Phänomenen versteht Forkel die selteneren Erscheinungen im Klangreiche, die in ihrer Bildung und Beschaffenheit von den gewöhnlichen Gesetzen abweichen, aber doch auch bestimmten, freilich tiefer und entfernter liegenden Gesetzen unterworfen sind. Dahin gehören auch die eigenthümlichen Erscheinungen, welche bei dem sogenannten Resonanzboden wahrgenommen worden sind. Die neueste Physik bestätigt nichts weiter als die alte Thatsache, daß der Ton dadurch verstärkt werden kann, daß man die Luftschwingungen zu befördern sucht, indem man die Schwingungen eines tönenden Körpers auf einen andern überträgt, welcher eine verhältnißmäßig große Oberfläche hat, weil die Erfahrung lehrt, daß sich dieser die Schallschwingungen der Luft leichter mittheilen. Dieser Körper ist der Resonanzboden, welcher von dünnem, elastischem Holze sein, und daher eben bei dem Gebrauch der Instrumente sehr behutsam behandelt werden muß, weil die Elasticität eine Eigenschaft ist, welche leicht verloren geht. Es ist schon deßhalb nicht rathsam, gut und fein gearbeitete Pianos oder Flügel auf der Oberdecke mit allerlei Noten ꝛc. zu belasten, weil die Rückwirkung von da auf den Resonanzboden fast unvermeidlich ist. Wenn

Digitized by Google

daſſelbe Inſtrument in einer Tonart beſſer klingt, als in der andern, und zwar alsdann, falls man daſſelbe in dieſer Tonart öfter geſpielt hat, als in den übrigen: ſo muß man annehmen, daß der Reſonanzboden in denjenigen Fibern, welche durch dieſe Tonart in Bewegung geſetzt werden, durch dieſe Schwingungen die erforderliche Eigenſchaft verbeſſert oder befeſtigt. Nicht immer entſcheidet das Alter des Holzes über ſeinen akuſtiſchen Werth. Man hat den Verſuch gemacht aus Jahrhunderte altem kräftigen und geeigneten Holze Geigen zu fabriciren, vollkommen in Form und Schnitt den alten Gasparo di Salo aus Breſcia, Antonio Stradivori, Andreo Guarnerio, Mazzini oder Amati entſprechend, und doch keineswegs den edlen, vollen, gleichen Ton hervorbringen können, der dieſen einen unbezahlbaren Werth giebt. Man hat ferner mannichfaltige Veränderungen mit dieſen alten Inſtrumenten vorgenommen, und iſt doch immer wieder zu den alten Eigenthümlichkeiten zurückgekehrt, welche der Kenner an dieſen beobachtet, und bei geübtem Auge bewundert. Beſonders auffallend iſt ihr vollkommen gleich edler Ton in allen Skalen, ſo daß, wenn man ſich bewogen findet, insbeſondre dem Reſonanzboden (Oberdecke, Dach) derſelben dieſen Vorzug beizulegen, es wohl zugleich ſich nicht bezweifeln läßt, es muß, wenn man ihnen auch oft jetzt in einem ſehr vernachläſſigten Zuſtande begegnet, in früheren Zeiten einmal ſehr gleichmäſſig und ſorgfältig darauf in allen Tonarten geübt worden ſein. Jedenfalls iſt es aber ſehr bemerkenswerth, daß zwar bei allen anderen Inſtrumenten vielfache Verbeſſerungen angebracht worden ſind, allein noch jetzt dieſelben Geigen, von denen die beſten uud älteſten Amatiſchen aus dem ſechszehnten Jahrhundert ſtammen, und die neueſten dem Anfange des ſiebzehnten

Digitized by Google

angehören, für die vollkommensten gehalten werden müssen.

Wenn der Ton in der Nacht heller klingt, und sich weiter verbreitet, als am Tage, so schreibt Forkel dies, wenn ich mich nicht irre, nach Mattheson, der größeren Stille und dem selteneren Geräusche in der Nacht zu. Allein sollte nicht dabei auch in Anschlag gebracht werden müssen, daß das menschliche Ohr in der Nacht weniger durch das Auge und dessen Eindrücke zerstreuet, und daß vielleicht in der Finsterniß selbst ein Vehikel des Tons liegt, nämlich nicht in derjenigen Finsterniß, welche, wie wir aus dem neuesten Commentar über die Genesis wissen, eine Geburt des Bösen ist, und erst in der Zeit entstand, als der Fürst dieser Welt mit seinen bösen Geistern die Erde wüst und leer gemacht hatte, sondern in derjenigen wesentlichen Finsterniß, von der es in der heiligen Schrift eben so, wie vom Lichte, heißt, daß Gott sie geschaffen hat.

Es ist ferner ein Ergebniß der Empirie, daß in Räumen, mit losen Tapeten an den Wänden oder mit Gardinen und Vorhängen versehen, die Musik nicht so schön klingt, als wo diese Hemmnisse der Tonverbreitung nicht vorhanden sind. Ferner ist es eine Thatsache, daß das Echo nicht in solchen Ebenen, wo der Ton sich nicht an einem Hause oder sonst an einem harten Gegenstande bricht, wohl aber in bergigten Gegenden vernommen wird. Die Töne nehmen ferner etwas von der Natur der dichten Körper an, von denen sie umgeben sind. Sind das Körper von Metall, so klingt der Ton heller, als wenn sie von Holz oder einer noch weicheren Substanz sind. Auch ist es bemerkenswerth, und hängt vermuthlich mit den Erscheinungen des Resonanzbodens zusammen, daß in dem, wegen

Digitized by Google

seiner wundervollen Akustik berühmten, übrigens von einem schlichten Handwerker erbaueten Hamburger Apollosaale angestellte Versuche ergeben haben, er verdankt sie lediglich oder doch wesentlich dem freien Hängen der Decke. Forkel redet auch von Hörröhren, welche dasselbe für das Gehör bewirken sollen, was Perspective, Tubus und Telescope für das Gesicht, so wie auch durch akustische Vorrichtungen mittelst polirter und glatter Röhren oder Kanäle der Ton rascher fortgepflanzt wird. Es sollen solche Röhren in den Römischen Wasserleitungen gefunden sein.

In der Zeichenlehre äussert sich Forkel: „Wer unsere jetzige Zeichenlehre oder die sogenannte welsche Tabulatur die auch noch ihre Knoten hat, mit gehöriger Aufmerksamkeit betrachtet, der findet wahrhrhaftig ein so tiefsinniges und kunstvolles Meisterwerk, daß ihm die Lust zu reformiren wohl vergehen wird, es wäre denn, daß er Lust hätte, wie Johann Ballhorn, sich auslachen zu lassen".

In der Lehre von den Klanggeschlechtern, weist er nach, daß wir uns blos des gemischten, diatonisch chromatischen bedienen, und das enharmonische nicht gebräuchlich ist, da die wenigen enharmonischen Viertelstöne selten brauchbar, und wenigstens auf den Tasteninstrumenten blos idealisch sind, also meist nur um der musikalischen Orthographie willen auf dem Notenplan vorkommen, jedenfalls aber keine wirkliche enharmonische Töne im alten Griechischen Sinne sind. Er fährt fort: „Wenn unsere neumodigen Sänger daher meinen, sie bedienten sich des enharmonischen Klanggeschlechts, wenn sie bei der Wiederholung eines Gesangstücks sich durch Commata oder noch kleinere Theile in den Anfangston des Refrains hineinheulen: so irren sie sehr, und beweisen, daß sie wenig von der Sache verstehen". Was würde unser alter

Digitized by Google

Meiſter geſagt haben, wenn er das Gebebe und Gezitter vernähme, womit Geiger und Sänger jetzt zu erſetzen ſuchen, was ihnen an innerem, natürlichem Gefühl abgeht, und das unwillkührlich an das Tremuliren eines alten, ſteifen Organiſten erinnert, dem die gehörige Fingerkraft abgeht?

Bei Gelegenheit des, bekanntlich von den Franzoſen son sensible und von den Deutſchen jetzt Leitton genannten semitonium modi oder semitonium characteristicum möchte die Bemerkung nicht überflüſſig ſein, daß dieſer Ausdruck nach Forkel anzeigen ſoll, wir würden vermittelſt dieſes Tons in eine Tonart gewiſſermaaßen hineingeleitet, und daher ſowohl der Sänger als der Inſtrumentaliſt ſich warnen laſſen muß, den Ton thunlichſt ſcharf und eng an den Hauptton, die chorda principalis heranzudrängen, zur Vermeidung der Detonirung. Dies wird ganz beſonders den Mittelſtimmen zu empfehlen ſein, wenn der Componiſt, wie z. B. in dem erſten Satze von Mozarts Requiem, den Leitton in dieſelben gelegt hat.

In der Harmonielehre ſpricht Forkel dahin ſein muſikaliſches Glaubensbekenntniß entſchieden aus, daß er ſich kein Syſtem der Harmonie denken könne, aus welchem ſich alle Harmonien der beſten und tiefſinnigſten Harmoniſten beſſer erklären ließen, und das inniger und feſter in ſich zuſammenhinge, als das von Kirnberger im Gegenſatz von Rameau aufgeſtellte, und Forkel hat noch in den Jahren 1811 und 1812, als ich bei ihm ſtudirte, daſſelbe Syſtem ſeinem Unterricht zum Grunde gelegt, alſo während vierzig Jahren daſſelbe feſtgehalten.

Er hält noch einen andern Satz feſt: So viele Töne man auch über einander verbinden kann, ſo bleiben doch

Digitized by Google

im Grunde alle möglichen Harmonien nicht mehr als vierstimmig. Die übrigen Stimmen, welche die Vierzahl überschreiten, entstehen allemal aus den schon vorhandenen, wenn nach gewissen Regeln bald diese, bald jene Consonanz verdoppelt, und aus der Verknüpfung derselben eine neue Stimme zusammengesetzt wird. Der Grund der Harmonie bleibt allezeit vierstimmig. Aus diesem Grunde hat man von jeher den vierstimmigen Satz für den vollkommensten gehalten, und niemals mehr als die vier Hauptstimmen, Diskant, Alt, Tenor und Baß, anerkennen wollen.

Forkel schärft das leider in unserer Zeit oft vergessene, oder doch vernachlässigte Princip ein, daß ausser der Reinheit des Satzes eine Haupteigenschaft aller guter Compositionen die Mannichfaltigkeit der Verbindungen und Fortschreitungen ist, deren die Akkorde fähig sind. „Es ist nichts ekelhafter in der ganzen Musik, als Stücke zu hören, wo diese nothwendige und vortreffliche Eigenschaft verabsäumt wird. Die Componisten solcher Stücke sind den neumodischen Schwätzern ähnlich, die, mit einem Flusse von Worten ganze Stunden reden können, ohne am Ende mehr gesagt zu haben, als was sich in einer oder zwei Minuten viel besser hätte sagen lassen. Diese Monotonie oder Leere entsteht daraus, wenn man viele Takte hindurch auf einer und derselben Harmonie liegen bleibt, oder höchstens mit dem Sextenakkord abwechselt, so daß es wirklich aussieht, man könne nicht von der Stelle kommen".

Für viele moderne Componisten wäre es nützlich, wenn sie sich die alten Grundsätze einprägten, welche hier über die musikalische Chromatik oder Enharmonik, die Kunst plötzlicher Ausweichungen in entfernte Tonarten

Digitized by Google

einschärfen, und den ächten klassischen Geschmack charakterisiren. Die freiere und kühnere Modulation bezeichnet unser Meister als eine Art musikalischen Witzes, empfiehlt aber eben deßhalb, weil die Vortheile groß sind, welche aus dem Gebrauch der musikalischen Chromatik erwachsen, um so behutsamere Anwendung. Er weist darauf hin, daß Compositionen dadurch bizarr und unnatürlich werden können. Es gebe wenige Componisten, welche sie mit Geschmack zu behandeln, und den plötzlichen chromatischen Ausweichungen das Rauhe, Holperichte und Gezierte zu nehmen wissen. Wenn hier übrigens den Tonsetzern gewissermaaßen als eine allgemeine und unbedingte Pflicht auferlegt wird, ihren Tonstücken dadurch den größten Grad von Mannichfaltigkeit zu verschaffen, daß sie sich nicht auf den Gebrauch der in der angenommenen Tonleiter liegenden Intervalle und Akkorde beschränken, sondern sich auch solcher Akkorde bedienen, welche in den übrigen 23 Tonleitern einer nahen oder fernen Verbindung mit der herrschenden fähig sind, somit die Modulation in weitester Ausdehnung empfohlen wird: so ist das nur scheinbar, und gewiß nicht die Absicht gewesen, den Ausnahmen in den Weg zu treten, welche sich davon grade in den jetzt bekannt gewordenen alten klassischen Motetten, Hymnen ꝛc. finden, und denselben den Charakter einfacher Erhabenheit und innerer Gedankenfülle, damit aber die Wirkung wahrer Erhebung und Erbauung verleihen. Man vergißt gegenwärtig bei einem blasirten Gaumen nur zu häufig den eigenthümlichen Charakter jener Tonschöpfungen, welcher es verschmäht, nach seltsamen und pikanten Effecten, nach einem grellen und frappanten, aber grade deshalb nur zu leicht abstumpfenden Reiz zu haschen, wie Forkel selbst das rügt. Er stellt hier

als Hauptregel für alle plötzlichen chromatiſchen und enharmoniſchen Ausweichungen die nicht genug zu beherzigende, leider jetzt ganz in Vergeſſenheit gerathene, oder doch ſehr vernachläſſigte Hauptregel auf, daß ſie ſo ſanft überraſchen müſſen, als eine gewöhnliche Modulation. Es iſt keine Kunſt, zwei ganz fremdartige und entfernte Gegenſtände gleichſam aneinanderzuſtoßen; ſie aber ſo zu verbinden, daß der Zuhörer, indem er ihre Verſchiedenheit empfindet, zugleich eine beſondere Aehnlichkeit und Verwandtſchaft zu erkennen meint, das iſt Kunſt.

Auf die muſikaliſche Proſodie werden ebenfalls die modernen Componiſten ganz beſonders aufmerkſam gemacht werden müſſen, weil es ſich nicht läugnen, und als eine Eigenthümlichkeit von Manchen unter ihnen bezeichnen läßt, daß ihnen namentlich der Reichthum, die Mannichfaltigkeit in der Abwechſelung der Rhythmik, beſonders in dem Gebrauche der Tonfüße und Taktarten abgeht. Es wird ihnen noch immer das Studium des vollkommenen Kapellmeiſters von Mattheſon und von Riegels Anfangsgründen der muſikaliſchen Setzkunſt die beſten Dienſte thun, da ſie in dieſer Beziehung noch unübertroffen lehrreich ſind. Wir wiſſen überdies, wie die Verflachung des Glaubenslebens auch dadurch in den proteſtantiſchen Kirchen herbeigeführt worden iſt, daß der Choralgeſang den rhythmiſchen Schmuck faſt ganz einbüßte, und ſomit die Gemeinde ſich gezwungen ſah, oder allmälig ganz daran gewöhnte, dem ſchleppenden, unrhythmiſchen, noch dazu mit unerträglichen, oft ganz unpaſſenden, die Würde des Chorals beeinträchtigenden Zwiſchenſpielen verbrämten und entſtellten Orgelvortrag nachzulallen. Die Herſtellung des rhythmiſchen Geſangs iſt anerkanntermaaßen eine der heiligſten Pflichten für Geiſtliche, Orga-

Digitized by Google

niſten, Küſter, Schullehrer; es iſt ihre Aufgabe, dies zu bewerkſtelligen, ohne die älteren Theilnehmer der Gemeinde aus ihrer verjährten übeln Gewohnheit auf eine ihre Andacht beeinträchtigende oder gar verletzende Weiſe herauszubringen. Hier kann dieſer Gegenſtand nicht weiter verfolgt werden, iſt aber ſchon von ſo vielen würdigeren Federn erörtert, daß man ſich darauf berufen darf. Nur das ſei entſchieden ausgeſprochen, es *muß* der rhythmiſche Geſang in unſern proteſtantiſchen Kirchen, aus denen er niemals hätte verbannt werden ſollen, zurückkehren, und dazu hinzuwirken, iſt eine unerläßliche, unaufſchiebbare Pflicht *aller* Kirchenbehörden, denen der gemeinſchaftliche Gottesdienſt eine heilige und ernſte Angelegenheit iſt, die alſo, mit einem Worte, wiſſen, was für eine Verantwortlichkeit auf ihnen ruht. Der Zeit, in der Forkel lehrte, muß man es zu Gute halten, wenn er meint, daß ein Choral darum nicht nach dem Takt abgemeſſen werden könne, weil ſeine Beſtimmung ſei, von einer großen Verſammlung der Muſik unkundiger Leute geſungen zu werden. Theils hat die Erfahrung bei neuerdings gemachten Verſuchen bewieſen, daß die Gemeinden im Takt richtiger, leichter und lieber ſingen, und theils iſt es nothwendig, die Jugend auch in dem Gemeindegeſang ſorgfältig zu unterrichten, um allmälig eine geſangsfähigere Gemeinde heranzubilden.

Wir benutzen den Abſchnitt der muſikaliſchen Grammatik zur Mittheilung noch einiger Notizen. Forkel empfiehlt Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg, bekanntlich Telemanns Nachfolger und Schwencke's Vorgänger, namentlich für das Studium der ſ. g. vermiſchten Proportionen, insbeſondere den erſten Theil ſeiner ſ. g. Repriſen Sonaten. Ueberhaupt ſollten noch die jetzigen

Digitized by Google

Klavier-Virtuosen sich das Studium seiner Klavier-Compositionen angelegen sein lassen. Mir ist mehr wie ein Beispiel bekannt, daß dies von angesehenen Klavierspielern unserer Zeit mit dem größten Erfolg und mit rühmlicher Anerkennung ihrer Gründlichkeit geschehen ist. Bachs Beispiel steht übrigens in jener speciellen Beziehung nicht isolirt, und in mehreren Compositionen von Mozart und Beethoven finden sich höchst gelungene und interessante Anwendungen jener rhythmischen Abwechselung.

In der Lehre vom Tempo, Bewegung, mouvement, weist Forkel darauf hin, daß man den Vortrag desselben Tonstücks von verschiedenen Meistern mit einander vergleichen solle. Ihre Eigenthümlichkeit lasse sich nicht besser kennen lernen, als durch diese Vergleichung. Einer werde gewiß die wahre Bewegung besser treffen, als der Andere, am besten freilich in der Regel der Componist. Es darf bei dieser Gelegenheit wohl an die neueren Dirigenten eine Warnung ergehen, sich davor zu hüten, nicht auf eine für ältere Musiker verletzliche, dem wahren Charakter der Musikwerke unangemessene Weise das Tempo, namentlich bei der Aufführung der Mozartschen Opern, zu vergreifen. Man kann es fast als eine Regel aufstellen, daß die langsamen Bewegungen zu langsam, die geschwinden zu schnell genommen werden. Es scheint durch die häufige Wiederholung der modernen, leeren Italiänischen Effectmusik eine Gewöhnung daran entstanden zu sein, namentlich in die Ueberjagung und Ueberstürzung der raschen Tempi denjenigen Effect zu legen, dessen wahrhaft klassische Tondichtungen nicht bedürfen, und den sie vielmehr verschmähen. Es ist hier beispielsweise an die Allegros in den Ouvertüren zum Don Juan und zur Zauberflöte zu erinnern, welche so überschnellt zu werden pflegen, daß die

Digitized by Google

Instrumente kaum im Stande sind, die Figuren klar und schön herauszubringen, und wenigstens so getrieben, man möchte fast sagen, gehetzt werden, daß der Vortrag etwas Unruhiges und Aengstliches bekommt. Die Anlage, der Gedankengang und der Zweck dieser Compositionen widerstreiten einer solchen, den Effekt da, wo er in ihnen nicht zu suchen ist, legenden Manier, und es ist im Interesse der wahren Kunst, wenn man hier die verständigeren Dirigenten auffordert, davon zu abstrahiren.

Auf der andern Seite kann man es auch nur billigen, daß man allmälig nachläßt, das Zeitmaaß eines Tonstücks metronomisch in Zahlen anzugeben, was offenbar Steifheit, Pedanterie und Unnatur befördert, und damit im Widerstreit steht, daß der Darsteller einer Tondichtung nicht blos das ihr eigenthümliche Leben vorführen, sondern auch das Leben seiner eigenen Auffassung darlegen soll. Seiner eigenen Genialität dürfen keine sklavische Fesseln angelegt werden, welche dem Tonstück selbst nur Abbruch thun. Wer erst das Orakel eines Metronoms um Rath fragen muß, ist noch nicht in das Heiligthum der Tondichtung eingedrungen. Forkel macht darauf aufmerksam, der beste und sicherste Wegweiser für die Auffassung des Tempo finde sich zunächst in der Berücksichtigung der mit den Taktarten verbundenen Nebenumstände, der herrschenden Tonfüße, der am häufigsten hervortretenden Figuren und Notengattungen, sodann in einem scharfen, feinen musikalischen Gefühl, welches freilich eine Gottesgabe ist, das aber bis zu einem gewissen Grade auch herangebildet werden kann und endlich in der Vorzeichnung des Componisten, wofür freilich wiederum feste Regeln nicht aufgestellt werden können, weil auch die Componisten unter einander, und neuerdings auch mit sich selbst in

Digitized by Google

ihren verſchiedenen Lebensperioden nicht in dieſer Beziehung übereinſtimmen. Man könnte unter Bezugnahme auf einen modernen Sprachgebrauch dieſen Wegweiſer einen liberalen, das Metronom einen ſervilen Wegweiſer nennen, wenn man nur nicht vergißt, daß in unſeren Tagen mit der Bezeichnung oft ſehr verwerflicher Tendenzen viel Unfug getrieben worden iſt.

Aus der muſikaliſchen Rhetorik iſt beſonders der Satz hervorzuheben, daß die homophoniſche Methode beſonders neuerdings gewöhnlich nur von ſeichten Componiſten angewandt wird. Daher kann man auch die Unſitte moderner Italiäniſcher Operncomponiſten, welche leider auch hin und wieder namentlich in Deutſchland Nachahmung gefunden hat, nimmer gutheißen, daß ſie Duetten componiren, wo ſtatt des Biciniums, die beiden Stimmen anhaltend im Uniſono mit einander laufen. Dieſe Componiſten meinen vielleicht gar, durch Geſchrei aus zwei Kehlen den Effekt zu erhöhen, der ſonſt bei der Gedankenleere unmöglich ſein würde, zumal wenn die Melodie monoton und unharmoniſch iſt. Grade da, wo dergleichen Unfug am häufigſten vorkommt, iſt er am wenigſten am Orte, nämlich bei geſteigerten Effecten oder Leidenſchaften, da es im Widerſtreit mit der Natur iſt, daß zwei verſchiedene Perſonen in denſelben Tonreihen Verzweiflung, Wuth, Erbitterung ꝛc. Takte oder gar Sectionalzeilen lang ausdrükken. Was würde Forkel dazu ſagen, der noch die Lehre aufſtellt, daß in einem gut gearbeiteten Duett die beiden Stimmen für ſich allein ein vollkommenes Ganzes ausmachen müſſen, ſo daß der Zuhörer es nicht für möglich halten kann, hier oder da zu genauerer Beſtimmung der Harmonie oder Modulation einen Ton hinzuzuſetzen. Freilich gehört dazu, daß man ein durchaus geübter Harmoniſt iſt,

Digitized by Google

und alle Geheimniſſe und Wendungen einer vollkommenen Harmonie in der Gewalt hat. Zwei ſchöne Melodien, deren jede ihren eigenen richtigen Ausdruck, ihre eigenen Verzierungen ꝛc. hat, ſo zu vereinigen, daß keine die andere zurückſetzt, iſt der Gipfel der Kunſt, von ſehr wenigen Componiſten erreicht und erreichbar. Grauns Duette bezeichnet Forkel als das Schönſte und Vollkommenſte der Art.

Hinſichtlich der Schreibarten unterſcheidet Forkel vom Kirchenſtil und Theaterſtil nur den Kammerſtil, den er dahin bezeichnet, daß man ſich deſſelben zum Privatgebrauch, zur Unterhaltung kleiner ausgeſuchter Geſellſchaften in Zimmern bedient. Von dieſem Kammerſtil ſind jetzt noch zu unterſcheiden der Salonſtil, welcher ſich ſeitdem durch die Mode geltend gemacht hat, in größeren Räumen, in Sälen eine gemiſchtere, nicht immer vom muſikaliſchen Standpunkt aus ausgeſucht zu nennende Geſellſchaft zum Anhören von Muſikſtücken zu verſammeln, ſo wie auch der Concertſtil, inſofern die Concerte ſich nicht blos auf Opernfragmente, Kirchencompoſitionen und Kammer- oder Salonmuſik beſchränken, was freilich häufig der Fall iſt. In der Regel lehnen ſich dieſe neueren Schreibarten mehr oder weniger an die Formen der Kammermuſik an, und ſind mehr, als dieſe, auf bloßen Effect, auf Erregen von Erſtaunen oder Bewunderung, ſtatt des blos äſthetiſch angenehmen Gefühls, und auf die Beweisführung von der Fähigkeit berechnet, ſeltene Schwierigkeiten auf Inſtrumenten oder mit der menſchlichen Stimme zu überwinden. Schon aus dieſem ihrem Zweck läßt es ſich erkennen, daß man ſich damit auf der Gränze der wahren Kunſt befindet, und es iſt kein Wunder, daß allen lobenswerthen Beſtrebungen großer und gediegener Meiſter zum

Digitized by Google

Trotz dieſe Schreibart allmälig dermaaßen ausgeartet iſt, um ſogar bloße Uebungen unter dem Kunſtnamen Etudes den geduldigen, blos zum Frappanten angeleiteten oder aufgelegten Zuhörern zuzumuthen. Man kehrt auch jetzt immer mehr zu der Ueberzeugung zurück, daß dies Abwege und Verirrungen ſind, und ſo läßt es ſich nicht genug rühmen, wenn wahre Künſtler unſrer Zeit dem Publikum beweiſen, welche Kraft und Kunſt in älteren Kammer-Compoſitionen, namentlich von Johann Sebaſtian Bach ꝛc. liegt, gehörig aufgefaßt und vorgetragen, was freilich bei Kennern und Liebhabern, um ſie in Entzücken zu verſetzen, einen gewiſſen Grad geiſtiger Tiefe bedingt. Mattheſon's Bemerkung gilt für alle Zeiten, daß gut gearbeitete Sachen nie veralten.

Intereſſant iſt es übrigens, daß das Gediegenſte über das wahre Weſen des muſikaliſchen Stils von dem Naturforſcher Büffon herrührt, der urſprünglich in der franzöſiſchen Akademie darüber einen Vortrag hielt, und denſelben ſpäter ſeiner Naturgeſchichte einverleibte.

Ueber das Recitativ iſt hier beſonders eine Bemerkung am Orte für unſere Zeit, wo es den Anſchein gewinnt, als ob der Dialog ganz aus der Oper verbannt werden ſoll, und die Italiäniſche Unſitte einreißt, das Parlante ſelbſt da zu beſeitigen, wo es in den älteren Opern für den Zuſammenhang oder die Motivirung des Ganzen äſthetiſch unentbehrtich iſt. Eigentlich eignet ſich nämlich das Recitativ für einen Vortrag oder gar ſpeciell für eine Erzählung nur dann, wenn dieſe ihrem entſchieden hervortretenden Charakter nach leidenſchaftlich oder wenigſtens lyriſch iſt. Man darf es nicht befremdlich finden, wenn neuere Opern durch Recitative gradezu langweilig geworden ſind, weil man hier damit über alle Gränzen der wahren Kunſt

Digitized by Google

hinaus einen Misbrauch getrieben hat. So ſtraft ſich die Unnatur. Wenn auch ſonſt in vielen muſikaliſchen Formen die Italiäner uns als Vorbilder glänzen, da ſie das erſte Europäiſche Volk waren, welches die Muſik cultivirte, und bei ihrem unſtreitig muſikaliſchen Talent und Kunſtgeſchmack am meiſten zu Hauſe ſind, oder doch waren: ſo bleibt hier doch für alle Zeiten unerreichtes Muſter unſer Mozart, und wenn die Muſik der Zukunft eine wirkliche Zukunft, oder richtiger eine Gegenwart erlangen will, ſo mögen ihre Pfleger erſt einmal wieder die älteren Lehrer ſtudiren, die ſchon Forkel empfahl, z. B. Sulzer, u. A.

Als eine beſondere Art von Chören bezeichnet unſer Meiſter es, wenn mehrere Chöre zugleich an verſchiedenen Stellen auf der Bühne (oder in der Kirche) anſtimmen, und mit einander abwechſeln, was Mattheſon für die größte Luſt von der Welt erklärt. Aber es muß dann eine Handlung vorliegen, welche dieſelbe Wirkung auf alle Anweſenden oder auf das ganze Volk hervorbringt, ſo daß ein Jeder gleichſam gezwungen oder hingeriſſen wird, ſie zu äuſſern. Eine ſolche allgemeine Uebereinſtimmung einer ganzen Menge in dem Ausbruch von Empfindungen iſt alsdann von der größten und ergreifendſten Rührung, weil jede Empfindung, welche viele Menſchen zugleich nöthigt, ſich auszudrücken, nothwendig ſo ſtark ſein muß, daß alle Umſtehenden oder Zuhörer davon unwiderſtehlich hingeriſſen werden. Solche heftige Ausbrüche über viele Menſchen zugleich können aber natürlich nur ſelten vorkommen. Wenn in neueren Zeiten hier die äſthetiſchen Gränzen von Operncomponiſten überſchritten worden ſind, und z. B. ein Pilgerchor von näſelndem Schalmeienton und Hirtengeſang, oder gar von dem Hurrah Mordio einer Räuberrotte

Digitized by Google

begleitet wird: ſo muß man befürchten, daß der Componiſt den Totaleffekt ganz aus den Augen verloren hat, und kann nur ſolche Auswüchſe beklagen. Muſter von Verſchmelzung verſchiedenartiger Enſemble-Motive zu einem äſthetiſchen Ganzen enthalten nur Wenige unter den neuern Compoſitionen.

Aus der Lehre von den Imitationen, den Fugen und dem Canon iſt für unſere neueſte Zeit zu bemerken, daß in den neueren Compoſitionen des eleganten Stils deren ſeltene Anwendung zu bedauern iſt. Welche großartige und oft erſchütternde Wirkungen dadurch hervorgebracht werden, haben die alten Opern bewieſen. Auch ſind hierher noch die Opern von Pär zu rechnen, wiewohl auch von Roſſini und Beethoven ausgezeichnete ſchöne Beiſpiele ſich aufweiſen laſſen, und grade in den zum Theil wunderſchönen, freien, ſowohl periodiſchen als canoniſchen Nachahmungen von melodiſchen Sätzen ein beſonderer Vorzug Wagners zu finden ſein dürfte, auf den er vielleicht ſelbſt geringen Werth legt.

Hinſichtlich der Etymologie des Wortes Fuge gedenkt Forkel nur der beiden Hypotheſen, von denen die Eine auf fugare, jagen, zurückführt, weil die eine Stimme die andere gleichſam jagt, die Andere auf fugere, fliehen, weil die eine Stimme vor der andern gleichſam flieht. Daß mir beide Ableitungen nie haben gefallen wollen, weil ſie beide nicht dem eigentlichen, äſthetiſchen Character und Kunſtwerth dieſes Muſikſtücks entſprechen, habe ich bereits anderswo erklärt. Nicht die Thätigkeit und Bewegung der einzelnen Stimmen kann für die Charakteriſirung der Fuge in erheblichen Betracht kommen, ſondern ihr Zuſammenwirken, ihr Wettſtreit einem höheren gemeinſchaftlichen Ziele zu. Es iſt alſo die Verbindung,

Digitized by Google

künſtliche Zuſammenfügung, Verkettung aller Stimmen, das Schaffen einer Geſammtheit aus ſelbſtſtändigen Einzelheiten Zweck und Aufgabe des Tonſtücks. Daher wird das Wort geeigneter von Zuſammenfügung ſich herleiten laſſen. Es findet ſich oft, daß ein urſprünglich Deutſches Wort ſpäter latiniſirt, und dann als ein Lateiniſcher Ausdruck gebraucht worden iſt, was insbeſondere bei Benennungen vorkommt. Um aber die Erhabenheit dieſer Compoſition einem Laien, da dieſe ſich grade häufig mit Vorurtheil davon wegwenden, begreiflich zu machen, und Ehrfurcht und Intereſſe dafür einzuflößen, wenn dieſe Tonwerke nicht Künſteleien, ſondern wahre Meiſterſtücke voll hinreiſſender Begeiſterung ſind: ſo denke man ſich den Dux und Comes nicht als Führer und Gefährten, ſondern als Herzog und Grafen, und adle ſo gleichſam eine Tondichtung, deren Misgeburten oder ſteife Experimente ſie in Verruf gebracht haben. Denn das ſind doch die eigentlichen und weſentlichen Bedingungen einer Fuge. Der Wiederſchlag, die Gegenharmonie und Zwiſchenharmonie gehören nur zur Staffage, ſind alſo mit Unrecht als unerläßliche Theile einer ſtrengen Fuge angeſehen worden, ſo wie denn das Obligato in einer ſolchen Fuge nicht in dieſem Beiwerk beſteht, ſondern in der ſorgſamen, aber nicht ſteifen, nicht barocken, wiewohl entſchiedenen Ausarbeitung des Hauptſatzes, welcher aus jenen beiden muſikaliſchen Perſönlichkeiten beſteht.

Ueber den Canon, als das größte und wichtigſte muſikaliſche Kunſtwerk, verdienen beſonders einige Bemerkungen hier wieder eingeſchärft zu werden. Ehedem ſei er, ſagte Forkel, der Probirſtein der harmoniſchen Geſchicklichkeit eines Componiſten, und man einſtimmig der Meinung geweſen, die freie Schreibart ſei nicht genügend, um

Digitized by Google

den Beruf eines Tonſetzers zu würdigen. In unſeren Zeiten mache man aus dieſer Kunſt nicht ſo viel, und ihre Geheimniſſe ſchienen faſt verloren gegangen zu ſein. Dennoch bleibt der Canon immer für die wahre und ächte Kunſt unentbehrlich, und werde es hoffentlich immer bleiben, ſo lange der richtige Begriff von wahrer Kunſt ſeine Gültigkeit behalte. Alles was von der Muſik der vergangenen Zeit noch übrig ſei, habe beinahe ſeinen Werth verloren; nur Dasjenige nicht, was von wahrhaft kunſtberufenen Capacitäten nach den Regeln der Fuge und des Canon erfunden ſei. Wir ſchätzen noch immer die Werke eines Josquinus, Orlandus di Laſſo, Präneſtini, Freſcobaldi, Froberger, Graupner, Kuhnau, Theile, Telemann, Fiſcher, Johann Sebaſtian Bach ꝛc., und unſere Nachkommen werden ſie eben ſo ſehr, wo nicht noch mehr in Ehren halten. Hingegen die meiſten Produkte der Jetztzeit, die ganz in dem ſogenannten freien Stil geſchrieben ſind, werden nur ſo lange geachtet werden, als eine beſondere, in ihnen herrſchende Melodie Mode iſt. Denn unläugbar haben Melodien ihre eigenen Moden, und an ihnen nagt daher auch zuerſt der Zahn der Zeit. Die Periode iſt vielleicht nicht mehr fern, wo man die Melodien von Bellini und Verdi, vollends aber ſolche, die nur durch eine neue und frappante Zuſammenſtellung lärmender Inſtrumente ihre momentane Wirkung hervorgebracht haben, oder hervorbringen, unerträglich, und es unbegreiflich finden wird, wie ſich die befangenen Zeitgenoſſen dergleichen haben gefallen laſſen, und ſogar daran haben ergötzen können. Es geht in der Muſik wie auf anderen Gebieten menſchlicher Geiſtesthätigkeit. Ein Treiben nach Ungebundenheit, nach Zügelloſigkeit geht um, welches ſich für Freiheit, für wahre Freiheit ausgeben möchte. Dies

Digitized by Google

Treiben richtet seinen Vernichtungskampf gegen alles Bestehende in Staat, Kirche, Glauben und Wissenschaft. Es ist kein Wunder, daß dies Treiben auch in die Tonkunst eingedrungen ist, und alle Gesetze der Aesthetik, alle natürlichen Gränzen, welche seit Jahrhunderten bestanden haben, zu durchbrechen und über den Haufen zu stoßen gewagt hat, ja daß die bethörten Zuhörer sich haben von diesen Freiheitskämpfern bestricken, und um ihre eigene Freiheit, ihr gebildetes und selbstständiges Urtheil bekümmern lassen. Allein es muß auch dieses Treiben, so wie alle natur- und kunstwidrigen Extravaganzen Ziel und Maaß haben. Man kann diesen Drang nach Zügellosigkeit nur als eine allgemeine Zeitkrankheit betrachten, welche früher oder später dem normalen Gesundheitszustande, einer geregelten, wahren und darum allein berechtigten Freiheit weichen wird. Man wird es dann inne werden, daß es nur eine Mode gewesen ist, zu welcher der Zeitgeist hinriß, und die ewigen, unverbrüchlichen, uralten Gesetze des Schönen, Wahren und Guten, welche schon Sophokles anerkannte, sich selbst wieder mit Gottes Gnade einsetzen, und Geltung verschaffen.

Was Forkel über die einzelnen Gattungen der Instrumentalcomposition sagt, ist jetzt meistentheils zu bekannt, um hier besonders wiederholt zu werden. Hinsichtlich der Ouvertüre, der er unter allen Verhältnissen eine strengere Form beilegt, ist besonders jetzt eine Erinnerung hier nicht am unrechten Orte. Man hat in neueren Zeiten, vielleicht nach dem Vorgange von Carl Maria von Weber, angefangen, aus der Oper eine Art Anthologie oder Potpourri der wichtigsten Themata zu machen, welche in der Oper vorkommen. Dies scheint ein grober Misgriff zu sein. Wo nicht etwa ein einzelnes Thema den Charakter des

Digitized by Google

ganzen Singspiels, oder etwa den Totaleindruck desselben bezeichnet oder hervorhebt, da beurkundet eine solche, oft schroffe Zusammenstellung Armuth an musikalischen Gedanken und Erfindungen. Auch hierin sollten die Muster von Gluck, Mozart, Beethoven studirt werden. Die Geheimnisse des Isistempels, das Erscheinen seiner Priester wird durch die Ouvertüre zur Zauberflöte, das Eingreifen der materiellen Handlung in die Geisterwelt, und der Sieg des Letzteren über den Widerstand der Sinnlichkeit in der Ouvertüre zum Don Juan angekündigt, und der Zuhörer in die dazu erforderliche Stimmung versetzt. Auch Mendelsohn hat zum Sommernachtstraum, Beethoven zum Egmont, Cherubini zum Wasserträger und zu Faniska Meisterwerke geschaffen, welche auch den Laien entzücken. Dagegen kann man keinen klassischen Geschmack darin erkennen, wenn einzelne Enthusiasten die Tannhäuser Ouvertüre erheben, der schon der Umstand im Wege steht, daß Bombast, Exaltation und falscher Pathos sie charakterisiren, daß sie weder die alte schöne Sage in ihrem eigenthümlichen Zauber, noch den Untergang eines Dichtertalents in thierischer Gemeinheit vorbereitet, und überdies das wilde Geheul der in den Saiteninstrumenten herrschenden Figur, wenn selbst die Schwierigkeiten von den tüchtigsten Rigoristen überwunden werden könnten, kaum durch das ohrbetäubende Gerassel mit Blech, Messing und Leder versteckt werden kann, so wie denn auch **Licht und Schatten nicht gehörig noch wohlthuend abwechseln.**

Bei Erwähnung des Concerts und des Ursprungs dieses Namens von dem Wettstreit der Instrumente oder des vorherrschenden Instruments wird einer Bemerkung von Quanz gedacht, wonach eine solche Composition alsdann

Digitized by Google

die angemeſſenſte Größe habe, wenn der erſte Satz, das Allegro, etwa fünf, der zweite, das Adagio oder Andante, fünf bis ſechs, und der dritte, das Allegro oder Preſto, drei bis vier Minuten, mithin das ganze Muſikſtück nicht länger als eine Viertelſtunde dauert. Man hat in neueren Zeiten mit Recht angefangen, dieſe drei Theile zuſammenzuziehen und damit die Dauer zugleich noch mehr zu beſchränken, was unſtreitig genügt für den Virtuoſen, ſeine Kunſt gehörig zu produciren, ohne ihn über ſeine phyſiſchen Kräfte anzuſtrengen, ohne das Publikum zu ermüden, und doch auch ohne der Gründlichkeit und Gediegenheit der Compoſition Abbruch zu thun, wenn nur der innere, geiſtige Zuſammenhang der drei Sätze gehörig gewahrt wird. Forkel meint, die meiſten Concerte von Carl Philipp Emanuel Bach könnten als Ideale der leidenſchaftlichſten Schilderungen in dieſem Genre gelten, da ſie voll Charakter und Ausdruck wären. Auffallend iſt es, daß er die grade neuerdings ſo ſehr hervorgezogenen wunderbar ſchönen Concerte von Johann Sebaſtian Bach nicht namentlich auszeichnet. Es iſt faſt nicht möglich anzunehmen, daß er ſie nicht gekannt haben ſollte. Uebrigens faßt er Concerte und Sonaten nur als Uebungen im Vortrage auf, während neuerdings dieſen Compoſitionen von anerkannten Meiſtern eine würdigere Stelle in der Kunſt und Aeſthetik wird angewieſen werden dürfen. Auch hinſichtlich der Sonate empfiehlt Forkel als vollendete Muſter auſſer denjenigen von Carl Philipp Emanuel Bach auch die wenigen, welche man von Wilhelm Friedmann Bach habe, und die an Feinheit und Zartgefühl, ſo wie an Pracht diejenigen ſeines Bruders faſt noch überträfen. Ihr ſublimer Ausdruck ſei aber für den Vortrag mit ſo vielen Schwierigkeiten verbunden, daß ſie darum nur für

Digitized by Google

außerordentlich wenige Spieler ſich eigneten. Für die Violine habe man hierin die beſten Muſter von Franz Benda in Berlin, „die aber von unſeren neumodigen Geigern nicht gekannt ſind, und kaum noch geſpielt werden können. So ſehr habe ſich der neuere Geſchmack von Dem entfernt, was zu dem Vortrage einer einfachen gediegenen Melodie und eines fließenden zuſammenhangenden Gedankenganges erforderlich iſt". Was würde der Altmeiſter ſagen, wenn er das Paganiniſiren mit allen ſeinen Auswüchſen und Albernheiten erlebt hätte. Wir wollen uns aber freuen, daß auch hier wieder, wie es ſcheint, ein edleres, künſtleriſches Streben zur Mode kommen will, durch die Anſtrengungen von Joachims u. A. Für Virtuoſen, welche ihren Geſchmack an alten klaſſiſchen Compoſitionen zu prüfen und zu veredeln ſuchen, dürfte es von Intereſſe ſein, ſich hier eine Ueberſicht über die reichhaltigen alten Formen zu verſchaffen, wie ſie bei alten Meiſtern vorkommen, und um ihrer rhythmiſchen Eigenthümlichkeit willen aus den franzöſiſchen Opern-Balletten der früheren Zeit herübergenommen ſind: die Menuette, die Gavotte, die Müſette (Dudelſack), die Bourre, der Rigaudon, der Marſch, die Entree, die Gique mit der Loure, Canorrie und Giga, die Polonaiſe, die Anglaiſe (man würde zu dieſen Nationaltänzen neuerdings die Mazurka, die Polka, und die Spaniſchen Tanzmelodien rechnen können, ſo weit ihr Rhythmus wirklich charakteriſtiſch genannt werden kann), das Paſſepied, das Rondeau, die Allemande, die Sarabande, die Courante, die Chaconne und die Paſſacaille. Freilich ſagte Forkel ſchon zu ſeiner Zeit von dieſen, durch Rhythmus und muſicaliſchen Ausdruck eigenthümlichen Formen, daß unter zwanzig Componiſten kaum Einer ſie noch kenne, und man ſie auch faſt

Digitized by Google

nirgends mehr zu hören bekomme. Gleichwohl läßt ſich den meiſten von ihnen, ja allen ein ſo beſonderer Zauber und Reiz nachrühmen, daß ſie von den rechten Meiſtern aus der Vergeſſenheit wieder heraufgerufen zu werden verdienen.

Aus dem Theil der Rhetorik, der ſich mit der äſthetiſchen Anordnung muſikaliſcher Gedanken beſchäftigt, iſt es hier vielleicht von Intereſſe zu entnehmen, daß unter den Redefiguren, welche eine beſondere Art von Repetition bezeichnen, und in der Muſik ſo häufig vorkommen, daß es faſt ſcheint, als ob die Griechiſchen Redner ſie aus der Muſik entlehnt hätten, Forkel noch die Epanalepſis, Anadiploſe, Polyptoton, Antanaclaſis, Ploce ꝛc. namhaft macht, aber vor dem muſikaliſchen Klimax warnt, den man mit dem deutſchen Spottnamen Schuſterfleck bezeichnet hat, weil die Wiederholung deſſelben Satzes ohne alle Veränderung und Unterſcheidung widerlich iſt. So viele Flecken kann aber kein Schuſter zu einem Abſatz gebrauchen, als dergleichen insbeſondere in den neueren Italiäniſchen Opern und deren Nachtretern vorkommen, wo es faſt Grundſatz geworden zu ſein ſcheint, dieſelbe Melodie unverändert ſo oft zu wiederholen, als ob man, wie gewöhnlich und gemein ſie oft auch iſt, ſie noch immer nicht genug gehört und gefaßt hätte.

In der Lehre von der muſikaliſchen Kritik wird bei der Charakteriſtik der Tonarten der Unſicherheit in der Beſtimmung ihrer Eigenthümlichkeiten gedacht. So legt Dryden im Alexandersfeſte der Lydiſchen Tonart Weichheit und wollüſtigen Ausdruck bei, während die alten Tonlehrer in ihr etwas Hartes, Rauhes, ſogar Drohendes fanden. Da wir gegenwärtig zwölf Dur- und zwölf Mol-Scalen haben, ſo ſind von den alten Tonarten eigentlich

Digitized by Google

nur die Joniſche und Aeoliſche beibehalten, von denen die Erſteren das Muſter unſerer Durtonarten, die Zweite das Muſter unſerer Moltonarten iſt. Aber es läßt ſich gar nicht läugnen, daß auch unſere neuen Tonarten in ihrem inneren Charakter von einander unterſchieden ſind, was beſonders für Transpoſitionen, mit denen man in unſerer Zeit ſo leichtſinnig und willkürlich verfährt, aufs Neue eingeſchärft werden muß. Ungeachtet dieſer Unterſchiede, zu deren Erkennung ein durch Aufmerkſamkeit und Uebung geſchärftes Gefühl gehört, läßt ſich auch ein gewiſſer Hauptcharakter erkennen, den drei Klaſſen ſowohl in den Dur- als in den Mol-Tönen mit einander gemein haben. Dieſe Claſſification ſtellt C dur, D dur, F dur und G dur in eine, E dur, Fis dur, H dur und A dur in die zweite, und Des dur, Es dur, As dur und B dur in die dritte Klaſſe. Ebenſo D mol, E mol, A mol und H mol in die erſte, Cis mol, Dis mol, Fis und Gis mol in die zweite, und C mol, F mol, G mol und B mol in die dritte.

Das Streben nach Neuheit, dem Plinius Ausſpruch zum Grunde gelegt wird, est natura hominun novitatis avida, bemüht ſich Forkel, ungeachtet er davon ausgeht, daß das Neue ſelten beſſer iſt, als das Alte, der Regel unterzuordnen, daß der Componiſt es ſich angelegen ſein laſſen müſſe, in ſeinem Werke ſo viel neue Wendungen in der Melodie und neue Modulationen in der Harmonie anzubringen, als es die äſthetiſche Möglichkeit zuläßt, mithin der Charakter des Muſikſtücks heiſcht und geſtattet. Man braucht darum kein unbeſonnener Anhänger der neuen Mode zu ſein, die oft in ſehr verwerflichen Neuerungen beſtehe, ſondern man habe in der Kunſt Mittel die Menge, um auf eine würdige Art neu zu ſein, und dadurch die Jünger der Mode zu gewinnen, daß man ſich des

Digitized by Google

Reichthums der Kunst bemächtige, und ihn mit Umsicht und Geschmack anwende. Es wäre besonders in unseren Tagen gut, wenn man darin neu zu sein sich bestrebte, daß man von der Ausbildung der Aeusserlichkeiten, von der Erfindung und Aufnahme neuer Instrumente in das Orchester, von der Vergrösserung und Vervielfältigung der alten, von ihrer frappanten Zusammenstellung und Gruppirung in polyphonischen Compositionen, von den Ansprüchen, welche man an einzelne Instrumente gegen deren Natur neuerdings gesteigert hat, wieder auf das Innere, auf den Geist, auf den unerschöpflichen Reichthum von Melodien und Harmonien, die einer Zukunft, einer Lebensdauer würdig sind, vorzugsweise sein Augenmerk richtete, und in der Mannichfaltigkeit wieder das Einfache, in der Künstelei wieder die Kunst, in dem Uebermaaß und Uebereiz wieder Maaß und Reiz ermittelte. Das hörende Publikum unserer Tage ist durch die Raffinerie, durch die Ueberstürzung mit grellen, lärmenden, betäubenden Effekten so übersättigt, so blasirt, daß nur und allein das Natürliche wieder den Reiz der Neuheit bieten kann, wie zu allen Zeiten darin die wahre, aber auch die schwerste Kunst, sowohl was Erfindung, als was Vortrag betrifft, gelegen hat, und liegen wird. Möge der Klavierspieler unserer Zeit, nachdem er, um mich des Forkel'schen Ausdrucks zu bedienen, genug das Instrument geschlagen, und ihm zur Effectuirung Zumuthungen gemacht hat, denen es nun einmal nicht gewachsen ist, wie sehr auch die Verbesserungen anerkannt werden mögen, welche man dazu anbrachte, wieder zu der weichen, sangmässigen, den schönsten, edelsten Ton aus den Tasten hervorlockenden Sebastian Bachschen Anschlag zurückkehren, und lieber darauf Verzicht leisten, sein Instrument als Concert-Instrument

Digitized by Google

glänzen zu laſſen, was nicht naturgemäß iſt! Möge der Violinſpieler in unſeren Tagen einmal wieder den 1768 zu Berlin verſtorbenen Franz Benda zum Vorbilde wählen, welcher die Zuhörer ſchon durch den Vortrag der Skala zu Thränen verſtand zu rühren. Es iſt damit ausgeſprochen, daß man allemal neu erſcheint, wenn man unerwartete und außerordentliche Eindrücke hervorzubringen ſucht, weil man dann eben nach dem vielen Bombaſt, Flitterſtaat und Uebertreibung gerade den Eindruck der einfachſten und ſchmuckloſeſten Muſik wird neu nennen müſſen, wobei Forkel an Cicero erinnert, welcher ad Herennium 3, 35 ſagt: Usitatae res facile memoria elabuntur, insignes et novae manent diutius. Das Ausgezeichnete braucht nicht immer neu, es kann ſogar uralt, aber das Neue muß zugleich wahrhaft ausgezeichnet ſein, es muß ſich vor dem Richterſtuhl der Aeſthetik und Kritik bewähren, nnd nicht blos momentan verwöhnte oder taubgewordene Ohren kitzeln. Beſonders wird man vor einem Misgriff ſich heut zu Tage in Acht zu nehmen haben, welcher den neueſten Compoſitionen faſt in allen Stilen unendlich geſchadet hat. Es wird ſo oft bei ihnen vergeſſen, daß es die Aufgabe der ächten Kunſt iſt, mit wenigen Mitteln viel, aber nicht mit vielen Mitteln wenig zu leiſten. Den Ausdruck des Wunderbaren weiſt Forkel darum beſonders häufig in den Werken von Johann Sebaſtian Bach nach, und hebt vorzüglich das Heilig von Carl Philipp Emanuel Bach hervor, welches in dieſer Beziehung über die Gränzen gewöhnlicher menſchlicher Kräfte weit hinausfliege, und auch dadurch entzücke, daß der Wechſelchor zwiſchen Völkern und Engeln das Eigenthümliche Beider auf eine geheimnißvolle Weiſe in Tönen verſchmelze.

Digitized by Google

Forkel macht auch auf den innigen Zusammenhang der Musik mit der Ethik aufmerksam, der besonders in unserer sich dem Christenthum entfremdenden Zeit fast ganz aus der Acht gelassen, oder doch sehr vernachlässigt wird. Darin besonders ist der moderne Geschmack durch die neusten Opern gründlich verdorben worden, und aus dem Sumpf, worin die Kunst dadurch gerathen ist, daß sie sich von der Ethik losgesagt zu haben scheint, haben die Anstrengungen einzelner Meister, weil sie sich zu sicher auf ihre eigene Kraft verließen, sie nicht herauszureissen vermocht. Nach Forkel soll eine jede Musik nur solche Empfindungen und Affecte darstellen, deren Lebhaftigkeit und Ausbruch die Seele nicht verderben, nicht das Böse erheben, sondern den Geist veredeln, und neben der Ergötzung des Sinnes die Seele zu bessern, für hochherzige, selbstaufopfernde Stimmungen zu gewinnen vermögen. Wer aber in dieser Art rühren und erschüttern will, muß von der edlen Rührung selbst erfüllt sein, über seine technische Ausbildung nicht seine sittliche Vervollkommnung vernachlässigen, und in der Treue und Anhänglichkeit an König und Vaterland, an Kirche und Glaube bewährt gefunden werden. Compositionen, wo namentlich die christliche oder jüdische Religion herabgewürdigt, und sogar zum Gegenstand der Verhöhnung gemacht werden, können schon um deswillen unmöglich Bestand haben, und eine Zukunft in Anspruch nehmen. Wer sich vom Christenthum entfernt, und daher an solchen vergiftenden Erzeugnissen der Afterkunst Geschmack gefunden hat, wird unfehlbar früher oder später zu der Ueberzeugung erwachen müssen, auf welchen Abwegen sich hier unser Zeitalter befunden hat.

Was das Gesetzbuch der kritischen Beurtheilung an-

belangt, so wird es vielmehr warnen und abrathen, als bestimmte Grundsätze vorschreiben können.

Man lasse sich in seinem Urtheile nicht durch die Berühmtheit der Namen bestimmen, nicht durch das Urtheil der Menge, nicht durch lobhudelnde oder wegwerfende Recensionen, welchen sehr häufig nur Einseitigkeit, Vorurtheil, oder gar noch schlimmere Motive zum Grunde liegen. Leider kann man nicht umhin, unserer Zeit den harten Vorwurf zu machen, daß viele Stimmen, welche sich zumal regelmässig in öffentlichen Blättern vernehmen lassen, auf alle Weise, mit Freibillets, Ehrenbezeugungen, sogar mit baarem Gelde und Geschenken anderer Art bestechlich sind. Deshalb haben aber auch leider die kritischen Beurtheilungen so sehr ihren Werth eingebüßt, daß man meist mehr vor ihnen auf der Hut sein muß, als daß man sich auf sie stützen und verlassen dürfte. Es ist sogar die tadelnswerthe Sitte eingerissen, daß, und zwar leider schon von je her, die Verlagsartikel derjenigen Verleger, unter deren Aushängeschild Musikzeitungen erscheinen, in diesen nur lobgehudelt werden. Man kann sich über diese Taktlosigkeit, über diesen Unverstand nur verwundern.

Forkel empfiehlt zu einer gründlichen, unpartheiischen Kritik folgende Hauptregeln: Man höre ohne Vorurtheil und ohne Affekte, man urtheile bescheiden, man erforsche die Absicht eines Tonstücks, man suche die Musikgattung zu erkennen, zu der das Tonstück gehört, man beobachte die Wirkung desselben auf eine ganze Versammlung, man unterscheide den Nationalgeschmack, man nehme Rücksicht auf den besonderen Beruf des Componisten, man vernachlässige nicht den Abstand zwischen der Erfindung und der Ausführung. Man urtheile niemals entscheidend nach einmaligem Anhören, man traue selten dem Urtheil

Digitized by Google

praktischer Tonkünstler, man begnüge sich nicht mit dem bloßen Studium der Partitur oder überhaupt eines Tonstücks nach Ansicht der Noten.

Bei der Beurtheilung eines Sängers beachte man, ob die Stimme gut, rein, hell, von der Tiefe bis zur Höhe durchgehends gleich, ohne die aus der Nase und Gurgel entstehenden Hauptfehler, weder heiser, noch dumpf sei, ob der Sänger sein Falsett mit der Bruststimme zu vereinigen weiß, so daß man nicht merken kann, wo Eins von Beiden anfängt oder aufhört, ob er alle Töne in ihren reinen Verhältnissen angiebt, ob er eine geeignete Respiration, eine reine Intonation, eine gehörige Mundöffnung, eine natürliche Körperhaltung beobachte, ob er das Tragen der Stimme (portamento di voce) und das Aushalten langer Noten angenehm zu bewirken wisse, und folglich Sicherheit und Festigkeit in seiner Stimme erlangt habe, so daß er nicht bei dem Aushalten langer Noten zittert, oder, wenn er einen Ton verstärken will, höher wird oder kreischt, ob er einen guten Triller schlägt, ob er gut ausspricht, die Worte deutlich vorträgt, und hauptsächlich die Selbstlauter nicht verwechselt. Es ist freilich nicht möglich, alle diese Vorzüge in einer Person vereinigt zu finden, man würde sonst ein Wunder verlangen.

Bei der Beurtheilung eines Instrumentisten muß man vor allen Dingen die Eigenschaften der verschiedenen Instrumente unterscheiden, und die damit verknüpften Schwierigkeiten erkennen. Allen Instrumentisten gemeinschaftliche gute Eigenschaften müssen sein: Reinheit des Spiels, guter, voller Ton, Fingerfertigkeit, guter Triller, Freiheit von Manierirtheit, fester Takt. Ein von einem jeden Instrumentisten zu beobachtendes Vorbild giebt ein

Digitized by Google

guter Gesangsvortrag, da das Instrument, so weit es seiner Natur nach möglich ist, in einem angemessenen Verhältniß zum Gesang gedacht werden muß. Das Instrument muß thunlichst so gespielt werden, wie ein Mensch singt. Die Embouchüre bei Blas-Instrumenten, der Ansatz bei Streich-Instrumenten, das Aufsetzen der Finger auf ein Tasten-Instrument, müssen weich sein, und unmittelbar den Ton hervorbringen, ohne das selbst bei Virtuosen hin und wieder vorkommende Kratzen, Schnarren, Kneifen, Schlagen, Herüberziehen ꝛc. Wenn es heißt, daß Liszt selbst der Geige nachgesagt haben soll, daß sie das Concert-Instrument der Zukunft sei, so wird man um so mehr berechtigt sein, an den Violin-Virtuosen besonders große Forderungen zu stellen. Der beste Probirstein dürfte hier sein, ob er die Violinsonaten von Johann Sebastian Bach, oder ein Quartett von Beethoven, Mozart, Onslow ꝛc. vollkommen vorzutragen vermag.

Hinsichtlich des musicalischen Geschmacks bemerkt Forkel, daß seit 1693 mit dem Hamburgischen, 1727 verstorbenen Kapellmeister Conser die Italiänische Methode sich in Deutschland Eingang verschafft habe. Früher pflegten die Italiäner den Deutschen Geschmack un gusto barbaro zu nennen. Jetzt hat aber der Deutsche Geschmack, und zwar darum vor dem aller anderer Nationen den Vorzug, weil die Deutschen es verstanden haben, das Beste aus allen Nationen in sich zu vereinigen, und daher für alle übrigen Nationen Muster geworden sind, so wie alle Nationen etwas ihrem Geschmack in dessen Vorzügen Entsprechendes in den Deutschen Meisterwerken wiedererkennen müssen. Vielleicht wird mit diesem Urtheil jetzt Mancher nicht einverstanden sein, weil er meint, daß man nur in Italien oder Paris sich, sei es im Gesang oder auf

Digitized by Google

einem Inſtrument, zu einem vollendeten Künſtler zeitgemäß ausbilden könne. Allein es iſt doch vielleicht grade jetzt nicht unangemeſſen daran zu erinnern, daß unſer Lehrer bei aller ſeiner Gründlichkeit und mit der wahren Kunſt ſtets verbundenen Beſcheidenheit dieſe Anſicht gehabt hat.

Digitized by Google

In demselben Verlage sind erschienen:

Der Flügel

oder

die Beschaffenheit des Piano's

in allen Formen.

Eine umfassende

Darstellung der Fortepiano-Baukunst

vom Entstehen bis zu den neuesten Verbesserungen

mit

specieller Hinweisung auf die rationelle Praxis für Bearbeitung und Zusammensetzung der Mechanismen, nebst gründlicher Anweisung zur Intonirung, Stimmung und Saitenbemessung.

Für Clavierspieler und Instrumentenmacher

bearbeitet von

Heinrich Welcker von Gontershausen.

Mit 75 Zeichnungen.

Neue vermehrte Ausgabe. ℛ 3. 25 Sgr.

Inhalt. Vorwort. — I. Geschichtliche Einleitung. — II. Vorbemerkungen über den Kastenbau. — III. Specielle Zergliederung der Körper in Flügelformat. — IV. Construktionen tafelförmiger Körper. — a, Vornstimmige. — b, Hinterstimmige. — c, Niederschlagende. — V. Das theetischförmige Piano. — VI. Pianino's. — VII. Der Resonanzboden. — VIII. Von der Claviatur. — IX. Der Mechanismus, sein Hinwirken auf den Klang. — a, Der Deutsche oder Wiener Mechanismus. — b, Englische Mechanismen — c, Der Patentmechanismus von Streicher. — d, Französische Mechanismen. — e, Abwärtsschlagende Mechanismen. — f, Mechanismen für Piano droit, oblique und consol. — X. Von den Dämpfungen. — XI. Von der Garnirung der Hammerköpfe. — XII. Von der Zusammensetzung der Mechanismen. — XIII. Von den Saiten. — XIV. Von dem Saitenmaas. — XV. Verfahren bei der Theilung von Mensuren. — XVI. Von dem Saitenbezug. — XVII. Von den Stimmnägeln, Stegstiften und Saitenhaltern. — XVIII. Der Metallsteg. — XIX. Der Klangstock im Diskant. — XX. Anhängplatte von Metall. — XXI. Veränderungen des Klangs durch das Pedal. — XXII. Von den ursprünglichen Verhältnissen der Töne. — XXIII. Von der Stimmung. — XXIV. Von dem Intoniren und Ausarbeiten. — Beschreibung technischer Hölzer. — Geschichte des Clavierbau's.

Digitized by Google

Die

MUSIKALISCHEN TONWERKZEUGE

dargestellt in technischen Zeichnungen aller

Saiten- Blas- Schlag- und Frictions-Instrumente

unter Aufnahme der neuesten

Verbesserungen und statistischen Notizen.

Nebst geschichtlicher Uebersicht der Musik und Instrumente vom ersten Ursprung bis in die Jetztzeit, mit specieller Beschreibung ihres Baues, Tonumfangs und fasslicher Angabe ihrer Behandlung und Erhaltung.

Von

Heinrich Welcker von Gontershausen.

Mit 160 Abbildungen. Royal 8. ℳ 4.

Allen Musikfreunden empfehlen wir dieses Werk, das schon als Manuscript die Anerkennung bewährter Kenner gefunden hat. Herr Welcker füllt damit endlich jene Lücke in der musikalischen Literatur aus, welche schon Gerber und Forkel tief beklagten. Er liefert nämlich nach Art des Prätorius im Syt. M. T. II. in schönen Zeichnungen die Form und Einrichtung nicht nur aller jetzt gebräuchlichen Instrumente, sondern gibt auch eine klare Anschauung von denjenigen des Alterthums.

Geschichte des Tabaks

und anderer ähnlicher Genußmittel.

Von

Fr. Tiedemann.

Mit XVIII Tafeln. Gr. 8. Geh. ℳ 2.

Eine Geschichte des Tabaks existirte bis jetzt nicht und doch ist der Tabak einer der anziehendsten Gegenstände, der in der Weltgeschichte eine nicht unbedeutende Rolle spielt, sowie das Rauchen eine jener Sitten ist, die sich aus den frühesten Zeiten der Barbarei bis auf unsere Tage und auf die gebildetsten Völker als ein „nothwendiges Uebel" verpflanzt hat. Der Tabak, sagt unser Autor, spielt in der Weltgeschichte eine Rolle als Religions-, Arznei-, Luxus- und Modekraut, und seitdem er letzteres geworden, als eine der wichtigsten Cultur-, Handels-, Fabrik- und Finanzpflanzen. Sein Gebrauch hat sich in dem Zeitraume von

Digitized by Google

drei Jahrhunderten über die ganze Erde verbreitet und hat sowohl bei den rohesten, wie bei den cultivirtesten Völkern Eingang gefunden. Kein Gegenstand hat ferner die Federn so vieler verschiedenartiger Schriftsteller in Bewegung gesetzt, als eben der Tabak. Mit ihm haben sich Aerzte, Botaniker, Landwirthe, Chemiker, Fabrikanten, Gesetzgeber, Finanzmänner, Moralisten, Geistliche, Dichter und selbst ein König beschäftigt.

Der Weinstock und seine Varietäten.

Beschreibung und Synonymik

der

in Deutschland cultivirten Wein- und Tafeltrauben.

Von

L. v. Babo.

Gr. 8. Geh. *n/* 3. 5 *Sgr.*

Durch diese Zusammenstellung und genaue Beschreibung der in Deutschland und den Nachbarländern bekannten Rebsorten sucht der Verfasser dreierlei Zwecke zu erreichen.

Der Rebsammler erhält darin eine möglichst vollständige Uebersicht der für ihn interessanten Traubenarten, mit Anführung aller seither gesammelten Benennungen aus den verschiedenen Gegenden, in welchen sie vorkommen, was ihn in den Stand setzt, seine eigenen Reben nach einer erleichterten und genauern Classifikation vergleichen und bestimmen zu können.

Der praktische Weinbauer findet hier die für sein Geschäft brauchbarsten Rebsorten mit Angabe der Verhältnisse, unter welchen sie mit Vortheil erbaut werden können, sowie auch die Hauptnotizen über die durch sie erforderlich werdende Weinbereitung.

Der Botaniker vom Fache endlich soll durch die Genauigkeit der Beschreibungen das vollständige Bild einer jeden der verschiedenen Traubenarten erhalten, um sowohl deren Synonymik kennen zu lernen, als auch bei einer etwaigen wissenschaftlichen Behandlung der Traubenkunde in den Stand gesetzt zu sein, sich auf diese Beschreibungen mit größerer Sicherheit, als auf die oft unrichtigen Abbildungen zu stützen. Er empfängt hierdurch ein, sich der Selbstanschauung der Natur möglichst näherndes Material, um solches zu weiterer Verarbeitung benutzen zu können.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Schöll

Digitized by Google